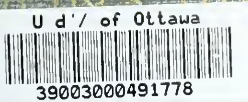
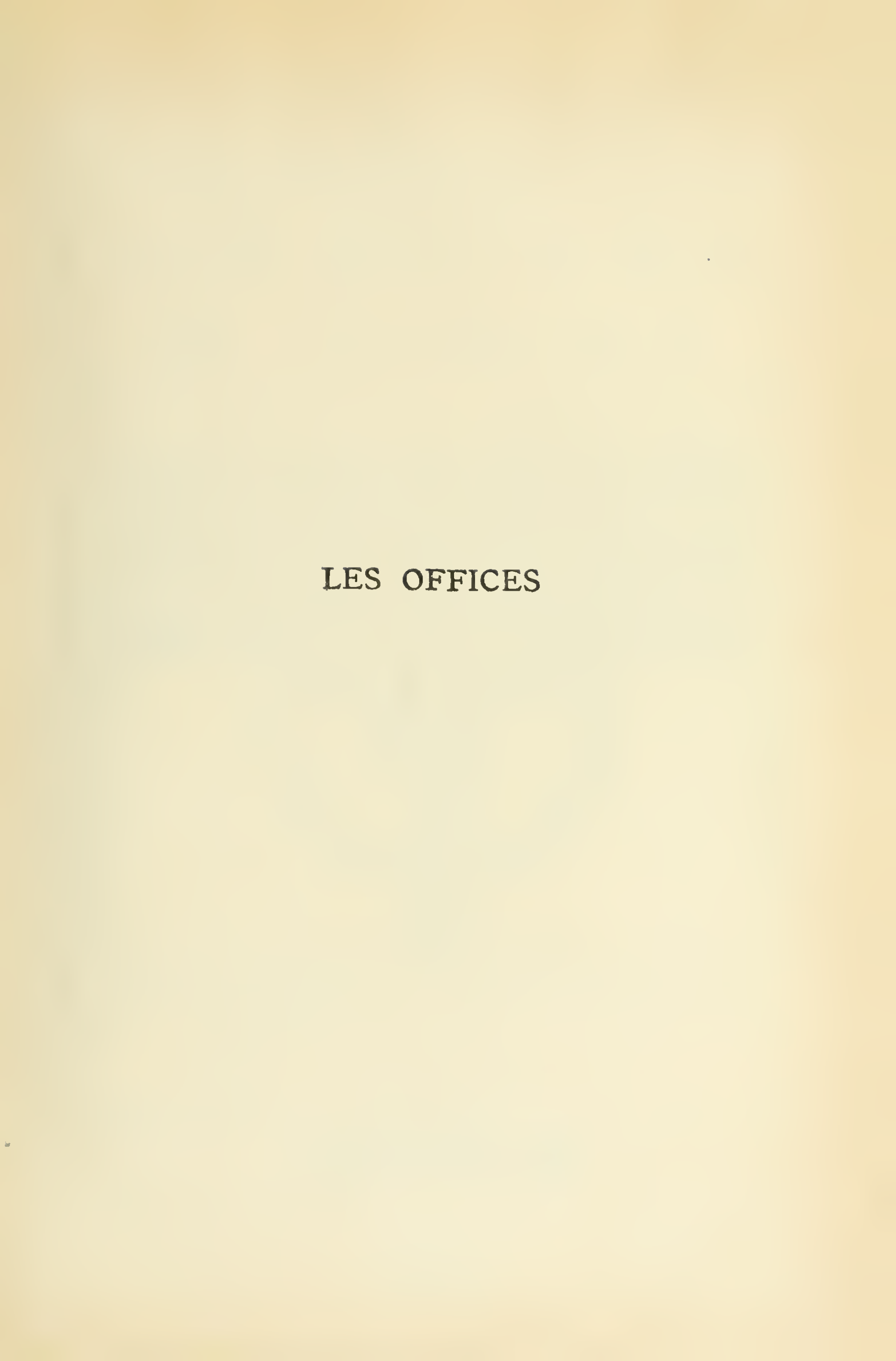
LE MUSÉE DES OFFICES

ÉDITIONS PIERRE LAFITTE



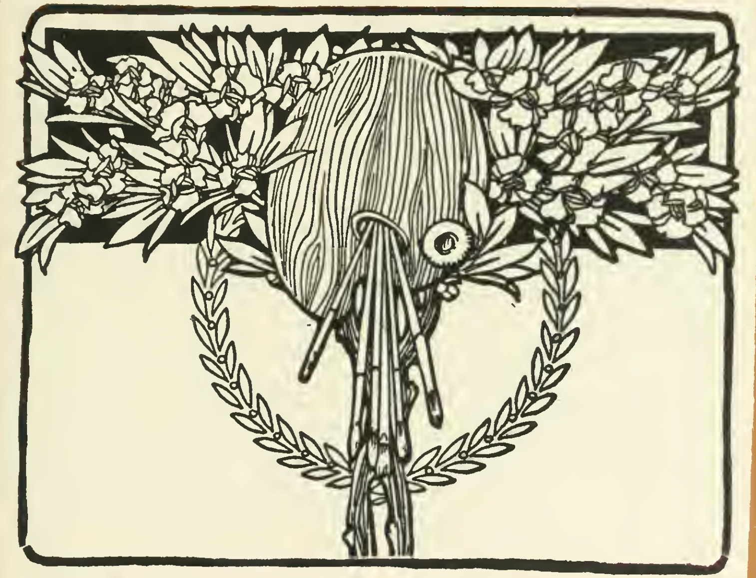


LES OFFICES

LES GRANDS MUSÉES DU MONDE ILLUSTRÉS EN COULEURS

LES OFFICES DE FLORENCE

Publié sous la direction de M. ARMAND DAYOT, Inspecteur général des Beaux-Arts

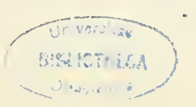


OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 90 PLANCHES HORS TEXTE EN COULEURS

ÉDITIONS PIERRE LAFITTE
PARIS — 90, CHAMPS-ÉLYSÉES — PARIS

TOME PREMIER





AVERTISSEMENT

La visite de Florence est un obligatoire pèlerinage pour l'amateur qui visite l'Italie. Tant de merveilles s'y offrent à la dévotion du voyageur et de l'artiste, et surtout cette incomparable galerie des " Offices " qu'on a pu appeler sans exagération « le plus beau reliquaire d'art qui soit au monde » ! Florence est un écrin dont les " Offices " sont la perle. C'est aux " Offices " qu'on peut suivre le mieux cette admirable évolution du génie poétique et pittoresque de l'Italie, qui va de Giotto à Michel-Ange en passant par Fra Angelico, Botticelli, Ghirlandajo et tant d'autres artistes incomparables. Les 90 planches de cet ouvrage, par l'absolue sincérité de leur rendu, nous diront ce que peut, pour l'essor du génie, l'impulsion bienfaisante de princes artistes comme les Médicis et de papes éclairés comme Jules II et Léon X; elles nous montreront également l'influence considérable exercée par l'École florentine et sa force de rayonnement sur les autres Écoles italiennes qui lui doivent, pour une bonne part, le meilleur de leur gloire et de leur perfection.

GIORGIONE

MOÏSE ENFANT

SALLE XIX. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Moïse enfant

TOUT est d'une étourdissante fantaisie dans ce tableau, et le peintre a interprété la scène biblique d'une façon aussi absurde que charmante. Dans son ignorance ingénue de l'antiquité, Giorgione a habillé ses personnages dans le plus pur goût vénitien du xve siècle. Il est extrêmement curieux, ce Pharaon, hissé sur son piédestal en costume de sénateur de la Sérénissime, tandis que, devant et autour de lui, se tient une foule bigarrée où se mêlent les toges romaines, les armures lacédémoniennes et les pourpoints à crevés des pages vénitiens. Quant au paysage, il nous laisse bien loin de la terre des Pharaons : nous sommes bien en Italie et Giorgione n'a pas dû beaucoup s'écarter de Venise pour trouver le modèle de ces arbres, de ces collines, et de ce château.

Devant le trône du Pharaon, une femme tient dans ses bras le petit Moïse; l'enfant plonge les mains dans un bassin où brûlent des charbons ardents que lui présente un page; un autre page porte un plat contenant des pièces d'or.

Pour bien comprendre l'importance de cette toile, il est nécessaire de se reporter à l'époque où elle fut peinte et d'examiner la situation de l'Italie au point de vue artistique, à la fin du xve siècle. L'école vénitienne, encore hésitante, cherchait partout son idéal et sa méthode. Les deux Bellini avaient déjà, il est vrai, rompu avec les pratiques de l'art du moyen âge, mais ils appartenaient au xve siècle par l'éducation de leur esprit, par la timidité de leur

pinceau et aussi par la précision un peu sèche de leur manière. Artistes sincères d'ailleurs et déjà sur la pente d'un prochain affranchissement, il ne leur manquait, pour atteindre le but, qu'un initiateur qui le leur montrât. Ce guide aventureux, ce génie enthousiaste et libre, ils le trouvèrent au sein de leur propre école, dans Giorgione qui était venu prendre des leçons chez l'un deux et qui bientôt devint leur maître.

Giorgio Barbarelli, à qui sa taille et sa haute mine avaient fait donner le surnom de Giorgione (le grand Georges), naquit en 1478, à Castelfranco, petite ville des environs de Trévise. Venu tout jeune à Venise, il entra dans l'atelier de Jean Bellini et ne tarda pas à se faire connaître. Il avait d'ailleurs tout ce qu'il fallait pour faire du bruit dans le monde, surtout dans Venise qui, mieux que toute autre cité italienne, était alors la ville des aventures amoureuses, des concerts sous les balcons et des promenades galantes. Cavalier de bonne mine, musicien excellent, esprit emporté par toutes les passions et séduit par toutes les élégances, Giorgione avait sa place et sa part dans les plus belles fêtes et on l'appelait souvent pour jouer du luth dans les plus hautes compagnies.

Dans les débuts de sa carrière, il dut se résigner, pour vivre, à des travaux vulgaires, coffres de mariage, meubles, etc., qu'il décorait de peintures séduisantes et originales. A ce métier il acquit une grande habileté mais peu d'argent. La chance et l'amitié de Bellini, son ancien maître, lui valurent de peindre d'importants personnages vénitiens. C'est là, dans ces portraits, qu'il put donner toute la mesure d'un talent qui n'avait pas encore trouvé à se manifester.

Esprit essentiellement original, il eut l'idée de décorer la façade de sa maison en y peignant des sujets symboliques et mythologiques de la plus étourdissante fantaisie. Cette initiative eut le don de plaire aux Vénitiens, et bientôt ce fut une mode de faire peindre sa façade. Giorgione, naturellement, en sa qualité d'« inventeur »,

emportait la majeure partie de ces commandes; mais, à côté de lui, venait de surgir un jeune artiste, Vecelli Tiziano, son ancien camarade d'atelier dont l'étoile commençait à grandir.

L'occasion s'offrit bientôt pour eux de travailler ensemble. Le bâtiment du commerce allemand à Venise, le *Fondaco de' Tedeschi*, ayant été détruit par un incendie, on projeta de le reconstruire à la même place, mais avec plus de magnificence. Les peintures en furent confiées à Giorgione et à Titien. Le premier s'y livra à toute sa fougue et à toute l'ardeur d'une verve merveilleuse, accumulant les animaux bizarres, les scènes étranges, les personnages grotesques; Titien apporta à son œuvre moins de brio, mais plus de sérieux, plus de tenue, sinon plus de talent. Quand le *Fondaco* fut terminé, on loua vivement les deux peintres, mais avec une admiration plus marquée pour l'œuvre de Titien que pour celle de Giorgione. Celui-ci fut blessé à vif de cette préférence et, à dater de ce jour, ne voulut plus entendre parler de son rival.

Quel que soit le génie de Titien, Giorgione n'est pas indigne de lui, et s'il n'était mort si jeune, peut-être aurait-il balancé sa gloire. Il fut vraiment peintre, et un grand peintre. Un immense honneur est en outre attaché à son nom : si Venise, attardée dans les sentiers étroits du byzantinisme, s'est affranchie et a trouvé sa voie, c'est à ce charmant et merveilleux artiste qu'elle le doit.

Moïse enfant appartient aux "Offices" depuis 1796. Il figure dans la deuxième salle XIX, dite deuxième salle vénitienne.

Hauteur : 0.88 — Largeur : 0.71 — *Figures* : 0.26.

RAPHAËL

LA FORNARINA

SALLE DE LA TRIBUNE. — ÉCOLE OMBRIENNE

La Fornarina

LE président des Brosses, visitant Rome, disait qu'on ne devrait aborder Raphaël qu'à genoux. Raphaël ! N'est-ce-pas en effet le plus prodigieux génie qui se soit manifesté au monde, dans les temps antiques aussi bien que dans les temps modernes ? Tout l'art de la peinture, dans sa forme diverse et avec ses qualités multiples, est enclos tout entier dans l'œuvre du merveilleux peintre d'Urbin. Raphaël, c'est la science et la naïveté, la puissance et la grâce, l'onction chrétienne et le charme païen, c'est la perfection absolue, une perfection telle que Le Francia, en présence de la *Sainte Cécile*, mourut d'émotion et de douleur en se voyant si petit devant une telle gloire.

Nous n'avons pas la prétention, dans ces brèves notices, de relater une vie aussi prodigieuse que celle de Raphaël ; nous nous bornerons à le montrer également génial dans tous les genres qu'il aborda. A une époque qui vit briller en même temps Léonard de Vinci, Le Corrège et Michel-Ange, Raphaël s'assurait la victoire sur ses illustres rivaux, tranquillement, sans lutte, par la seule vertu de son pinceau magique, et brillait au premier rang, sans morgue, avec une bonne grâce souriante qui lui gagnait les cœurs.

Comblé par la fortune de toutes les faveurs, Raphaël unissait au plus éclatant génie une rare beauté de visage, des manières affables, une grande douceur de caractère, de la politesse, de la modestie, de la bonté. Il eut des amis illustres dans toute l'Italie ; on lui connut des rivaux, mais pas un ennemi. Deux grands papes, Jules II et

Léon X, l'honorèrent de leur faveur, il les en paya en ajoutant par son propre génie encore plus d'éclat à leur nom. Les femmes raffolèrent de cet artiste qui, sur un corps d'Apollon, portait une tête d'Adonis; il les en récompensa en exaltant la beauté féminine, en la parant de grâces qu'aucun peintre avant lui n'avait su lui donner.

Un nom de femme, surtout, traverse la vie de Raphaël : la Fornarina.

Ce qu'elle fut et quel était son nom, on ne l'a jamais su et il importe peu. Elle embellit la vie entière du grand artiste qui l'aima profondément jusqu'à sa mort. Pour elle, il refusa les mariages les plus brillants et repoussa les offres du cardinal Bibienna qui voulait lui donner sa nièce.

Une légende peut-être véridique — car les légendes ne sont pas toujours fausses — s'est établie sur la première rencontre de Raphaël et de la Fornarina. On montre encore à Rome, dans la rue Dorothée, sur la rive droite du Tibre, une petite maison bâtie en briques où aurait habité cette jeune fille devenue célèbre ; on ne sait au juste d'où est venu à cette femme le nom de Fornarina que la tradition lui donne et s'il est vrai que ce nom rappelle la profession de son père qui, suivant les uns, était boulanger, suivant d'autres, un potier d'Urbin. Que cette histoire s'éclaire d'un rayon de poésie, qui songerait à s'en plaindre ? Un jour, dit-on, elle se baignait dans la fontaine, lorsque Raphaël, regardant par hasard par-dessus le mur de son jardin, l'aperçut dans sa radieuse nudité, conçut pour elle un amour tendre et, plus aimable que les deux vieillards, la trouva moins chaste que la Suzanne de l'Écriture.

Cet attachement de Raphaël dura autant que sa vie. Certains biographes, pour expliquer son aversion pour le mariage, ont prétendu qu'il avait l'espoir d'être élevé au cardinalat, dans une promotion que Léon X projetait, et qu'un mariage eût rendu impossible ce qui était déjà inusité et difficile. Nous préférons attribuer ces motifs de célibat à une cause plus noble, à cet attachement de Raphaël pour la femme que son amour a illustrée à jamais.

« Beauté robuste et fière, écrit Charles Blanc, fille du peuple ennoblie par les regards du grand peintre, la Fornarina est le type des femmes de Raphaël ; il l'aimait en artiste, il en faisait son modèle de prédilection. Nous la connaissons par tous les portraits qu'il a faits d'elle et par tous les tableaux où il a introduit sa figure. Les contours pleins et fermes de son visage lui servaient à représenter la mère de Dieu. Pour imprimer un caractère de sainteté à cette tête d'un dessin si pur, il n'avait qu'à tempérer l'ardeur de ses yeux noirs, et à corriger une certaine expression profane de hauteur, qui courait sur ses lèvres, par une expression religieuse de grâce et de modestie. Il est même probable que la présence de la Fornarina modifia l'idéal des figures de Raphaël, de ses têtes de femmes, d'autant plus facilement que, lorsqu'il l'aima, il méditait un style plus large, il commençait à rêver des formes plus puissantes, une plus grande manière. Ce type, il l'a reproduit dans toutes ses *Vierges* et ses *Saintes Familles.* »

Dans le portrait reproduit ici, la Fornarina est de face, le visage tourné à gauche ; dans ses cheveux châtains court une couronne de lauriers. Elle porte une guimpe blanche et un corsage bleu à brassières ; sur son épaule gauche, un manteau à col de fourrure qu'elle retient de la main droite.

Une œuvre de Raphaël n'a pas besoin de commentaires : elle force d'elle-même l'admiration. Disons seulement que ce portrait fut longtemps attribué à Giorgone et à Sébastian del Piombo. Il fut peint en 1512 et il figure aux " Offices " dans la salle de la Tribune.

Hauteur : 0.66. — Largeur : 0.53. — *Figure en buste, grandeur nature.*

SODOMA

SAINT SÉBASTIEN

SALLE XXVI. — ÉCOLE TOSCANE



Saint Sébastien

LE saint est attaché à un arbre, appuyé sur la jambe droite, l'autre jambe étant vue en raccourci. Il lève sa belle tête, expressive et illuminée, vers un ange qui lui apporte la couronne céleste, mais il est encore endolori de sa douleur humaine et c'est avec des yeux mouillés de larmes contenues qu'il regarde descendre le séraphin qui vient le couronner. Comme il est touchant, ce martyr que l'extase chrétienne ne sauve pas de la douleur ! Les autres ne sentent pas le fer des bourreaux, le feu du bûcher, l'eau bouillante des chaudières ; celui-ci, au contraire, est à la fois torturé par ses blessures et ravi en Dieu, et c'est parce qu'il souffre qu'il est sublime.

Le peintre de cette admirable page, et de tant d'autres non moins belles, mena, si l'on en croit Vasari, l'existence la plus dissipée et fut affligé d'un vice particulièrement haïssable qui lui valut ce sobriquet honteux de Sodoma qu'il a conservé dans l'histoire. Car de son vrai nom il s'appelait Giovanantonio Bazzi et il appartenait à une famille noble de Vercelli, en Savoie. Son talent se manifesta de bonne heure, vigoureux et plein de charme, mais il gâtait ses belles qualités par les étrangetés et les erreurs d'une vie décousue et peu honorable : « Son humeur gaie, dit Vasari, son goût pour le plaisir, sa vie libre et licencieuse lui firent des amis. Sa maison était une véritable arche de Noé : on y voyait des singes, des écureuils, des blaireaux, des guenons, des ânons, des chevaux de course, des poulains de l'île d'Elbe, des geais,

des poules naines, des tourterelles indiennes et tous les animaux qu'il avait pu se procurer, et qui vivaient en familiarité avec lui. Il avait de plus apprivoisé un corbeau qu'il avait dressé à parler et qui contrefaisait la voix de son maître si bien que, lorsqu'un visiteur frappait à la porte, il croyait entendre Sodoma lui-même. Dans cet étrange milieu, le peintre se livrait aux jeux les plus singuliers et déclamait les vers les plus extravagants du monde. Ce genre de vie lui avait donné du renom à Sienne et lui avait valu surtout l'admiration de la populace, qui le regardait comme un grand homme. »

Malgré ses vices, son talent le faisait employer par les couvents de la ville qui profitaient de son désordre et de son besoin d'argent pour lui payer aussi peu que possible ses tableaux. Mais le peintre se vengeait de cette manœuvre, qu'il voyait bien, en jouant mille tours aux bons moines, qui l'avaient surnommé *il mattaccio*, le grand fou. Tantôt, il brossait ses tableaux à grande allure, sabrant la besogne et répondant aux reproches qu'il en donnait pour le prix qu'on lui payait ; tantôt il s'enfermait, apportait une grande application à ses toiles et quand il les découvrait devant les bons pères, on voyait apparaître des nudités, admirablement peintes, mais complètement déplacées dans ce lieu de prières.

Sur la recommandation d'amis puissants, il avait été présenté à Jules II, qui lui avait confié, en même temps qu'à Pérugin, la décoration de la Chambre de la Signature, au Vatican. Sodoma exécuta de fort belles peintures, mais un peu trop fantaisistes au goût du terrible pontife, qui n'aimait pas les plaisantins. Il renvoya le peintre et ordonna à Raphaël d'effacer ses ouvrages ; mais celui-ci, qui avait bon cœur, n'obéit qu'à moitié : il sauva la partie décorative de l'œuvre de Sodoma.

Celui-ci eut plus de bonheur auprès de Léon X qu'il sut se concilier par l'offre d'un tableau représentant *Lucrèce se donnant la mort.*

Depuis cette époque, il jouit d'une grande réputation ; toutefois, il ne demeura pas longtemps à Rome ; il retourna dans le Nord de l'Italie et partagea son temps et son activité entre Sienne et Florence. Dans l'une et l'autre ville, il continua son existence scandaleuse, fit des dettes ; ses folies le conduisirent à la misère, et il mourut à l'hôpital à l'âge de soixante-quinze ans.

C'est dans la plénitude de son talent qu'il peignit le *Saint Sébastien* reproduit ici, pour servir de *gonfalone*, c'est-à-dire de bannière à la Confrérie de saint Sébastien, à Sienne. Cette bannière, portée à Rome en 1525, à l'occasion du Jubilé, y excita l'admiration universelle. Les Frères de saint Sébastien y attachaient un si grand prix, qu'ils l'avaient enfermée dans un riche étui, d'où on ne la tirait que pour les cérémonies les plus solennelles.

Vasari raconte que des marchands lucquois en offrirent 300 ducats d'or sans pouvoir l'obtenir. Achetée en 1786 par le gouvernement de la Toscane, sous le grand-duc Léopold, au prix de 200 sequins, cette bannière est aujourd'hui l'un des plus beaux joyaux de la galerie des " Offices " où elle figure dans la salle XXVI, dite deuxième salle toscane.

Hauteur : 2.04. — Largeur : 1.45. — ***Figure grandeur nature.***

A. DÜRER

PORTRAIT DU PEINTRE

SALLE X — ÉCOLE ALLEMANDE



Portrait du peintre

« DURER, écrit M. Maurice Hamel, est un des hommes les plus vraiment grands dont s'honore l'humanité. Représentant supérieur de la race germanique, il est par-dessus tout un génie universel. Il participe de toute son âme à la vie intellectuelle et morale de son temps, à ses angoisses, à ses conquêtes. »

Ayant fait entrer l'art de la peinture en Allemagne dans une ère glorieuse, il l'y maintint par la puissance de son propre génie et par l'enseignement fécond qu'il transmit à ses disciples. Il eut au suprême degré le culte de la nature, c'est-à-dire de la vérité. Et c'est à cela précisément qu'il doit d'être l'un des plus pénétrants artistes connus et particulièrement l'un des plus extraordinaires portraitistes dont l'histoire fasse mention.

Comme la plupart des peintres, Albert Dürer s'est représenté plusieurs fois. A l'âge de treize ans il donnait déjà de lui-même un délicieux portrait à la mine de plomb que conserve l'Albertina de Vienne. Cette charmante figure, encadrée de cheveux blonds et surmontée d'un toquet, est admirablement dessinée et l'exécution en est d'une fermeté surprenante chez un enfant.

Un autre portrait remarquable est celui que Dürer peignit en 1473, et qui le représente dans une mise coquette de jeune homme, tenant une fleur de chardon à la main. Le peintre a 23 ans à cette époque. Pour la délicatesse d'intention, l'intimité, le naturel et l'harmonie, c'est une chose unique, c'est tout un âge de la vie qui se révèle.

Non moins admirable est le portrait que nous donnons ici et dont le musée du Prado et la galerie des " Offices " possèdent chacun un exemplaire. Celui-là porte la date de 1498. Le peintre s'y montre dans la plénitude de sa virile beauté, richement et bizarrement paré suivant la mode du temps, les yeux attentifs, la bouche sérieuse et un peu pincée. Tourné de trois quarts vers la droite, il s'accoude à une balustrade. Il porte une longue chevelure qui retombe en boucles sur les épaules; le beau visage régulier s'encadre d'une fine moustache et d'une barbe blonde. La toque et le pourpoint sont blancs, coupés par de larges bandes noires. Une cordelière barrant la poitrine retient sur l'épaule gauche un manteau marron dont les plis retombent presque sur les mains croisées de l'artiste. A la gauche de Dürer s'ouvre une fenêtre par laquelle on aperçoit un paysage montueux traversé par une rivière.

Dans ce portrait, qui est un tableau d'exécution raffinée et savante, Dürer serre de près la nature et cherche à faire éclater la vie sur son propre visage. Il y apparaît avec toutes ses qualités de douceur, de charme, de sociabilité ; son caractère réfléchi et calculateur se révèle dans la fermeté tranquille du regard. Si l'on en croit les contemporains de Dürer, il ne s'est pas flatté dans son portrait. Melanchton, qui l'avait connu et aimé, affirmait « qu'il était encore plus à louer pour ses qualités d'homme et de sage que pour son talent de peintre ».

Jean Camerarius, qui prononça l'oraison funèbre du grand artiste, fait de lui ce portrait : « La nature, dit-il, lui avait donné un corps merveilleusement construit et équilibré, un corps en harmonie avec l'esprit éminent qu'il renfermait. La tête était pleine d'intelligence ; il avait des yeux brillants, un nez noblement conformé, un cou long, une large poitrine, un ventre moyen, des cuisses nerveuses, des jambes solides. Mais on ne pouvait rien voir de plus élégant que ses doigts. Quant à sa parole, elle était si douce et si agréable, que ses auditeurs étaient désolés quand il cessait de parler. »

Dürer avait l'âme douce, équitable, bienveillante, modeste et généreuse; il était éminemment sociable, aimant la danse, les réunions, les entretiens d'amis. Dürer, nous le voyons par son portrait, a une haute idée de sa personne; il recherche tout ce qui peut l'avantager, le rehausser, l'embellir : les vêtements seyants et riches, les belles fourrures.

Quant au caractère du talent de Dürer, il est fait de force, de puissance et d'imagination tempérée par beaucoup d'application et de science.

« C'est surtout dans la nature qu'il faut chercher le centre et le foyer actif de son art; c'est l'amour de la nature, un amour intelligent, pénétrant, scientifique, par le besoin qu'il a de scruter, de remonter au delà des apparences jusqu'au principe et aux lois de l'être. Le grand et fougueux imaginatif est donc le plus attentif, le plus pénétrant des observateurs, ou plutôt il imagine moins qu'il ne découvre, et sa puissance d'invention est dans son effort incessant à trouver dans la réalité qui passe l'immanente vérité qu'elle symbolise. Il est un naturaliste mystique. » (Maurice Hamel.)

Le *Portrait du peintre* figure aux " Offices " dans la salle X, appelée première salle des portraits.

Hauteur : 0.52 — Largeur : 0.42. — *Figure à mi-corps.*

ANDREA DEL SARTO

LA MADONE AUX HARPIES

SALLE XXVII. — ÉCOLE TOSCANE



La Madone aux harpies

DEBOUT sur un piédestal, de trois quarts tournée vers la droite, la Vierge en robe rouge et manteau bleu, contemple d'un regard bienveillant et doux les saints personnages groupés à ses pieds. Malgré la chevelure blonde qui émerge du voile blanc posé sur sa tête, elle possède la robuste beauté des contadines italiennes, robustesse d'ailleurs tempérée par beaucoup de douceur et de majesté. Qu'elle est charmante cette vierge et que ses gestes sont gracieux ! Quelle vérité dans ce mouvement de bras maintenant un livre sur le genou légèrement plié, et quelle admirable science dans les nombreux plis de la robe et du voile ! Quelle merveille surtout cet Enfant Jésus rieur, dans son geste joyeux pour se réfugier sur le sein de sa divine mère, en faisant effort de ses mains et de ses pieds pour atteindre jusqu'à son cou ! La physionomie de Jésus surtout est éloquente ; on devine, au sourire malin du divin Bambino, qu'il joue ou qu'il voudrait jouer avec les petits anges accoudés au piédestal.

En outre de ceux-ci, qui font au groupe comme une garde d'honneur, on voit aux pieds de la Madone, à gauche, saint François en robe de bure, serrant un crucifix contre sa poitrine et se tournant vers saint Jean l'Évangéliste, montré de face, en tunique grise et manteau rouge, et tenant un livre à la main

Une particularité de ce magnifique tableau réside dans les harpies que le peintre, par une bizarre fantaisie, à dessinées sur les quatre angles

du piédestal de la Vierge, d'où le nom de *Madone aux harpies* donné à cette œuvre.

La Madone aux harpies est une des toiles dont se glorifie le plus la galerie des " Offices " ; elle est une des meilleures d'Andrea del Sarto, qui en a peint de si belles. Toutes ses qualités de douceur, de finesse spirituelle, de grâce aisée s'y trouvent alliées à des dons d'exécution de premier ordre : une prodigieuse facilité de pinceau jointe à beaucoup de science instinctive et spontanée.

Déjà Vasari, qui fait une longue description de ce tableau, le regardait « comme étant parmi les œuvres d'Andrea d'une beauté singulière et vraiment rare ».

Tout le monde s'accorde à célébrer la beauté souveraine de l'Enfant Jésus. Andrea del Sarto eut le don d'exprimer avec un incomparable charme la grâce puérile, les chairs rosées, les membres ronds des tout petits, et son pinceau trouve des inflexions adorables quand il rencontre un corps d'enfant. « Il y a d'Andrea quelques enfants qui ne le cèdent ni en beauté ni en naïveté à ceux du Corrège, comme dans la belle Madone avec saint François et saint Jean l'Évangéliste, aux Uffizi : les enfants embrassent les pieds de la Vierge, tandis que le Bambino, joyeux, grimpe à son cou. »

Andrea del Sarto méritait ces éloges, car il fut vraiment un bel artiste, l'un des plus brillants et des mieux doués, dans la première moitié du XVIe siècle. Il était né à Florence en 1488 et s'appelait Andrea Vanucchi ; on lui avait donné le surnom de *Sarto* parce que son père était tailleur. Celui-ci le mit tout jeune à l'école d'orfèvrerie, car cet art était particulièrement estimé à cette époque, dans la luxueuse et artiste Florence. Cependant, le jeune Andrea, manifestant un goût très passionné pour la peinture, il fut placé dans l'atelier de Jean Barile, puis dans celui de Piero di Cosimo qui compléta son éducation en l'astreignant à l'étude de Michel-Ange et de Léonard. Il ne pouvait souhaiter de meilleur guide ; l'élève profita si bien des leçons qu'il ne

tarda pas à devenir l'un des premiers maîtres de l'Italie par la correction de son dessin, la légèreté de son pinceau et l'extrême fraîcheur de son coloris.

Il était à ce point considéré comme parfait par ses contemporains qu'on l'avait surnommé *Andrea senza errori*, l'impeccable Andrea.

La postérité a ratifié pour une bonne part ce jugement : elle reconnaît dans Andrea del Sarto un peintre charmant, plein de délicatesse et de douceur dans l'expression, mais il eût été « tout à fait divin », pour employer le mot de Vasari, s'il avait possédé plus de hardiesse, de vigueur, de *fierezza*, un sentiment plus fort de la grandeur. Il n'en est pas moins un peintre de premier ordre que se disputèrent le pape et François Ier : ce fut le roi qui l'emporta. Andrea vint en France, mais il y resta peu ; il rentra à Florence où il mourut de la peste, à l'âge de quarante-deux ans, abandonné de son entourage terrifié.

La Madone aux harpies fut peinte pour un moine franciscain, directeur des religieux de San Francesco in via Pantolini, à Florence. Achetée par le grand duc Ferdinand de Médicis, portée d'abord au palais Pitti, puis ensuite aux " Offices ", elle s'y trouve aujourd'hui dans la salle XXVII, dite deuxième salle toscane.

Hauteur : 2.03. — Largeur : 1.78. — *Figures grandeur nature.*

JEAN STEEN

LE REPAS

SALLE XXIII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Le Repas

JEAN Steen est l'une des figures les plus originales et les plus sympathiques de l'école hollandaise. Peu d'artistes ont eu plus de qualités, avec plus de défauts ; il fut le plus exquis des peintres et le plus irrégulier des hommes. Ces toiles délicieuses, qui font aujourd'hui la gloire des collections et des musées, il les peignait d'une main alourdie par l'ivresse, au milieu du bruit, des chansons, des ripailles de son cabaret de Leyde. Car il fut tour à tour cabaretier et brasseur, par une sorte d'ironie de la destinée, comme pour avoir à portée de la main tous les moyens de satisfaire son vice. Tout sembla se combiner dans sa vie pour faire de lui un irrégulier et un ivrogne : sa femme, fille du peintre Van Goyen, n'avait aucune des qualités qui auraient pu ramener dans la voie droite son trop jovial époux ; elle était molle, désordonnée, paresseuse, assistant sans révolte au désarroi du ménage et à la déconfiture des affaires. Au lieu d'un soutien moral que Jean Steen, bon enfant malgré ses vices, aurait peut-être accepté, il ne rencontra autour de lui que des compagnons de son espèce, excellents peintres comme lui, mais aussi ivrognes, aussi décousus que lui, comme Franz Miéris, par exemple.

Quand la banqueroute lui eut enlevé son cabaret, Jean Steen élut domicile dans le cabaret des autres Quand il peignait, c'était pour gagner de quoi boire. Aussi lui payait-on fort mal ses tableaux parce qu'on le savait prêt à toutes les concessions en retour de quelques pièces d'or. Lui, du reste, il s'inquiétait peu du prix de ses toiles et

n'avait ni le talent de les faire valoir ni la volonté d'en prendre la peine. En toute occasion, il témoignait un mépris formel pour l'argent. Il lui arriva un jour d'en recevoir pour prix d'un petit tableau. Sur-le-champ, sans écouter sa femme qui ne voulait pas lui laisser de l'or dans les mains, il va au cabaret, dépense une partie de ses pièces à boire et perd le reste au jeu. Sa femme, le voyant revenir content et de belle humeur lui demande ce qu'il a fait de son argent : « Je ne l'ai plus, dit Jean Steen en riant, et ce qui est assez plaisant, c'est que les compagnons qui me l'ont pris croient certainement m'avoir dupé, tandis qu'ils sont dupés eux-mêmes. De toutes les pièces d'or que tu m'as vues aujourd'hui, il n'en est aucune qui ne soit légère de poids. Je te laisse à imaginer la mine qu'ils feront demain, quand ils s'en seront aperçus. » (Charles Blanc.)

La vie de Jean Steen, racontée par Houbracken et Veyerman, abonde en mille traits semblables qui nous le montrent insouciant, dépourvu de bon sens et de conduite, sans cesse entre deux vins, mais toujours bon enfant et jovial. Il assiste en riant à la ruine de sa maison, à la détresse de son intérieur, à la mauvaise éducation et au dénûment de ses nombreux enfants. Il est incorrigible.

Et le plus étrange, c'est que ce pilier de tavernes, ivrogne et bouffon, qui ne peignait que pour aller au cabaret, a possédé le pinceau le plus léger, le plus fin, le plus observateur et le plus malicieux de toute la Hollande.

Ses personnages n'ont pas la vulgarité de ceux de Brauwer, autre ivrogne de génie ; il sait leur donner de la distinction et de bonnes manières. Dans la taverne de Jean Steen, on ne boit pas grossièrement et à même les cruchons. Pas un accessoire ignoble ne vient déparer la bonne tenue du logis, et les détails de l'ameublement sont tous d'accord avec la politesse des convives ou des joueurs.

Voyez *le Repas* reproduit ici ; les personnages n'y sont évidemment pas de la meilleure compagnie, et peut-être le pique-nique

si bien commencé s'achèvera-t-il dans l'ivresse et les cris. Mais Jean Steen le débauché n'aime pas peindre les scènes de débauche ; les audaces de son pinceau ne vont pas au delà de la décence et de la gaîté permise.

Sous une tonnelle, une femme vue de dos, en jupe et fichu noirs et corsage gris, est assise devant une table posée sur un tonneau ; on y voit un jambon, du pain, un verre, une cruche et un couteau ; à droite, un fumeur à demi couché sur un banc, en haut-de-chausses gris et veste brune, écoute un joueur de violon qu'accompagnent un homme et une femme. Dans le paysage qui sert de fond à la toile, on aperçoit une chaumière.

Les qualités de ce charmant tableau, comme de tous ceux de Jean Steen, sont la finesse de l'observation et la justesse du rendu dans les physionomies et les attitudes. Il s'y ajoute toujours une vive gaîté et une pointe de malice. Il n'eut pas son pareil pour saisir et noter avec esprit les ridicules de son temps, mais il le fait légèrement, sans méchanceté ni amertume.

Quant à son art, il est parfait. Si, dans quelques rares toiles brossées trop vite, il est un peu lâché, la majorité de ses œuvres sont admirables par leur touche spirituelle et par leurs teintes claires, pleines de charme et de fraîcheur. Jean Steen possède, quand il veut, le faire précieux de Miéris et la profondeur de Peter de Hooch : il est un peintre dans la plus haute acception du terme.

Les " Offices ", temple de l'art italien, s'honorent de posséder les meilleures œuvres des écoles étrangères. *Le Repas*, de Jean Steen, y figure dans la salle XXIII, réservée à l'école hollandaise.

Hauteur : 0.39. — Largeur : 0.49. — *Figures petite nature.*

TITIEN

LA VÉNUS COUCHÉE

SALLE DE LA TRIBUNE. — ÉCOLE VÉNITIENNE

La Vénus couchée

CETTE œuvre est l'une des plus belles pages de la peinture universelle. Joyau d'une inestimable valeur, elle brille d'un éclat très vif dans cette salle de la Tribune qui est, avec le Salon carré du Louvre, le plus merveilleux écrin de peinture qui soit au monde.

On raconte que la jeune femme ayant servi de modèle pour cette Vénus aurait été la propre maîtresse du duc d'Urbin, pour qui fut peinte la toile ; d'autres affirment qu'il s'agit de la duchesse elle-même.

« Quoi qu'il en soit, constate Marcotti, dans son *Guide de Florence*, le duc n'était certes pas à plaindre s'il avait auprès de lui de: els modèles et s'il croyait pouvoir placer dans leurs portraits le petit chien, symbole de la fidélité. »

Quelques commentateurs, qui ne s'appuient d'ailleurs sur aucun document, prétendent qu'il ne faut voir dans cette Vénus ni la femme ni la maîtresse du duc d'Urbin, mais le visage d'une femme aimée par Titien, superbe créature connue sous le nom de la Violante, dont la beauté reparaît souvent dans l'œuvre du grand artiste vénitien.

Quel que soit le modèle, il faut convenir que l'on est en présence d'un des plus magnifiques spécimens de la beauté féminine. Il n'est rien de plus délicat comme forme, de plus pur comme lignes, de plus parfait, comme charme du visage et grâce du sourire, que cette jeune femme languissamment couchée. Les cheveux blonds encadrent la plus délicieuse figure qui soit ; les yeux pensifs et rieurs, le front,

le nez, la bouche sont d'un incomparable modelé. Dans sa main droite, repliée sur les coussins, la belle paresseuse tient des fleurs dont le parfum monte jusqu'à elle. Au pied du lit, un petit chien, symbole de fidélité, dort roulé sur lui-même. Dans le fond de la chambre, deux servantes s'empressent : l'une, debout, porte sur l'épaule les somptueux vêtements dont on va revêtir la jeune femme, l'autre, à genoux, fouille dans un coffre. Au fond, la fenêtre à colonnes, sur laquelle est posé un vase à fleurs, laisse apercevoir un coin de ciel bleu.

L'admiration des hommes s'est épuisée sur cette peinture extraordinaire ; pour elle, on a épuisé le vocabulaire des formules dithyrambiques. Et vraiment, peu de toiles s'approchent autant que celle-là de la perfection absolue. Cette magnifique étude est d'une exécution exquise et noble ; les chairs et les draperies sont peintes et modelées avec une délicatesse admirable ; les transitions dans les demi-teintes sont d'une extraordinaire vérité ; le tout serait d'un accord absolu si quelques restaurations et retouches n'avaient un peu altéré cette harmonie séduisante qu'on sait lui avoir été donnée par le peintre. C'est vraiment à propos de cette Vénus que l'on peut dire, avec le Pordenone : « Ce n'est pas de la peinture, c'est de la chair. »

Vasari raconte qu'il alla, en compagnie de Michel-Ange, visiter Titien dans son atelier au moment où il venait de terminer sa *Vénus couchée.* Michel-Ange complimenta chaudement Titien, comme cela se fait toujours en présence de l'artiste. Lorsqu'ils eurent pris congé, Michel-Ange vanta le coloris de Titien et sa manière, mais il dit que c'était grand dommage qu'à Venise on n'apprît pas dès le principe à bien dessiner et qu'on ne fît pas de meilleures études. « Cet homme, ajouta-t-il, qui a un beau génie et un style agréable, n'aurait point d'égal, particulièrement pour l'imitation de la vie, si l'art eût fait pour lui autant que la nature. » C'est sans doute un grave reproche que celui de mal dessiner quand il est dans la bouche d'un tel

dessinateur; mais quoi qu'en dise le rude Michel-Ange, le rendu de la chair et l'expression de la volupté étaient ici les qualités essentielles du tableau, et la fierté, la finesse du dessin devaient beaucoup moins occuper le peintre que ces délicieux empâtements qui dévorent les contours pour mieux faire tourner la forme, qui achèvent le modelé, font sentir doucement les méplats et imitent si bien la morbidesse des carnations, le grain de l'épiderme et les luisants de la peau. Pour trouver que Titien dessine mal, il faut être Michel-Ange.

« Assurément, écrit Charles Blanc, ce n'est pas le caractère ni la connaissance des proportions qui manquent au dessin de Titien, c'est la finesse du contour : le trait est pesant. Il n'a que le sentiment général de la forme, il n'en poursuit pas les délicatesses. Il ne fait pas sentir les muscles comme Michel-Ange, ni les tendons comme Raphaël. Mais là où il est vraiment admirable, c'est dans l'art de peindre les femmes et les enfants. Ses figures de femmes sont, après les statues antiques, ce qu'on peut imaginer de plus beau. Ses Vénus se montrent avec tant de sérénité qu'elles sont presque chastes dans leur abandon. Elles se font voir sans gêne, mais sans impudeur, dans la plénitude de leurs formes, dans tout l'éclat de leur nudité puissante ; elles laissent briller au soleil ces larges flancs qui portent les nations, ces seins de marbre sur lesquels s'étendent comme une caresse les rayons d'une lumière dorée et ces belles épaules qui appelleraient les baisers d'un dieu. »

Peinte en 1537 pour le duc d'Urbin, la *Vénus couchée* passa dans la famille de Médicis par le mariage de Vittoria de la Rovère avec Ferdinand II. Elle est exposée aux "Offices" depuis 1646 et y figure dans cette salle octogone de la Tribune qui est l'un des plus beaux sanctuaires d'art qui soient au monde.

Hauteur : 1.18. — Largeur : 1.67. — *Figures grandeur nature.*

BOTTICELLI

JUDITH

SALLE XXX. — ÉCOLE FLORENTINE

Judith

CETTE œuvre compte parmi les plus belles de la jeunesse de Sandro Botticelli, qui a déployé dans ce tragique épisode un sens très marqué de la beauté antique.

Judith revient du camp d'Holopherne après avoir tranché la tête de l'ennemi de son peuple. C'est une belle fille blonde qui ne paraît pas regretter l'acte violent qu'elle vient de commettre. Elle est élégamment drapée dans un costume à larges plis qui lui sied à ravir. Entre ses mains, elle tient encore le glaive à lame recourbée, instrument de sa vengeance. Derrière elle, se pressant pour la suivre, marche une servante entièrement vêtue de jaune, qui porte sur sa tête la tête du général tué par sa maîtresse.

La scène se déroule dans un magnifique paysage italien, éclairé d'un beau ciel bleu, fermé par un rideau de collines onduleuses et coupé de champs et de prairies dans lesquelles s'agitent des fantassins et des cavaliers.

Dans ce tableau apparaît de façon très nette le sens particulier que Botticelli s'était fait de l'antiquité. Il ne l'aperçoit que revêtue d'une grâce légère, un peu menue mais charmante, que nous retrouverons dans toutes les compositions mythologiques et historiques du peintre florentin. Né à une époque où la mysticité et le savoir se mêlaient à Florence, il a donné à ses créations païennes je ne sais quel parfum de pudeur qui les rend adorables, de même que, sur le front de ses Madones, erre comme un léger reflet de mièvrerie, de grâce délicate,

de finesse élégante qui les apparente un peu, malgré la suavité de l'expression, aux déesses de l'Olympe.

Cette conception de l'antique, Botticelli l'avait puisée dans les lectures mises à la mode par la Renaissance. Bien que Vasari assure qu'il était presque « sans lettres », on retrouve dans le choix des sujets qu'il a traités, dans le caractère de ses compositions et de ses types, un esprit ingénieux, curieusement raffiné, qui avait étudié les subtilités de la théologie et les douces fables des poètes et des conteurs. Il connaissait Dante qu'il avait suivi dans son voyage sombre, et Boccace, qui lui a fourni le sujet d'une de ses peintures ; il avait lu dans Lucien l'histoire d'Apelles et il s'était appliqué à restituer à sa manière son tableau perdu ; il savait de l'antiquité ce qu'en pouvait savoir un Florentin du XIe siècle : enfin, dans un autre ordre d'idées, il avait écouté les prédications ardentes de Savonarole et il s'était avancé sur ses traces jusqu'aux confins de l'hérésie. Tout cela· c'est le fait d'un homme qui pense, qui s'inquiète, qui examine ; c'est le propre d'un esprit fortement individuel. « Botticelli est par exellence un peintre tendre, une âme doucement troublée ; le sens de la beauté pure a pu lui manquer parfois, il a dans le choix de ses types quelques pauvretés, quelques laideurs peut-être, et il est charmant. Il a toujours eu du moins la virile élégance, la haute distinction des attitudes, le caractère des physionomies, et par-dessus tout, un sentiment profond, mélancolique, et cette qualité sans nom que nous appellerions le mystère. C'est cette tendresse qu'il a montrée dans les peintures où il s'est inspiré de l'art antique. Botticelli a fait communier les deux muses. Ne semble-t-il pas que le XIe siècle affranchi du long sommeil du moyen âge, et l'antiquité revenant à la lumière, échangent dans son œuvre le baiser fécond d'où naîtra l'art moderne ? » (Paul Mantz.)

La *Judith*, ou, pour être plus exact, *le Retour de Judith*, est une des premières œuvres de Botticelli. Il n'est pas encore en

possession définitive de ses moyens, mais il n'a pas moins réalisé un véritable chef-d'œuvre où se manifestent déjà quelques-unes de ses qualités les plus originales et les plus hautes.

« Il faut noter, écrit M. Charles Diehl, dans cette merveilleuse toile, l'opposition des expressions, l'opposition des couleurs aussi, où le mauve délicat de la robe de Judith contraste si heureusement avec les habillements orangés de la suivante. Mais surtout il faut remarquer la souple légèreté des mouvements, par où Judith semble à peine toucher la terre, cette allure presque dansante de la figure que, tant de fois plus tard, nous retrouverons chez Botticelli et, par-dessus tout, la vie qui anime les lignes et leur donne une grâce harmonieuse, l'air qui emplit toute la scène et fait librement flotter les draperies en plis si charmants. Quelques restaurations modernes, en reportant en arrière le pied droit de Judith, ont altéré un peu l'aspect primitif du tableau, et dans le paysage du fond aussi on constate de fortes retouches. L'œuvre n'en demeure pas moins exquise et surtout remarquablement instructive : elle montre tous les progrès techniques que Botticelli avait réalisés à l'école des Pollaiuoli et tout ce que son génie personnel ajoutait déjà aux enseignements des maîtres du naturalisme. »

La *Judith* figure aux " Offices " dans la salle XXX, dite salle de Botticelli.

Hauteur : 0,29. — Largeur : 0,21. — *Figures petite nature.*

FRA FILIPPO LIPPI

LA VIERGE, L'ENFANT ET DEUX ANGES

SALLE XXVIII. — ÉCOLE TOSCANE



La Vierge, l'Enfant et deux anges

ASSISE dans l'encadrement d'une fenêtre ouverte sur la campagne, la Vierge, les mains jointes, adore son divin Fils. Elle porte un manteau bleu d'où s'échappent les manches d'un corsage rouge. Un voile blanc est posé sur sa chevelure blonde, où brillent des perles qui retombent sur le front. L'Enfant Jésus tend les bras vers sa mère. Il est porté sur les épaules de deux anges blonds comme lui et vêtus à la mode italienne du temps.

On peut s'étonner, en présence de ce tableau, de la physionomie presque vulgaire des personnages : l'Enfant Jésus notamment accuse un embonpoint maladif et les anges ont une figure chiffonnée et irrégulière qui va presque jusqu'à la laideur. Toutefois, si la grâce exquise, l'élégance italienne manquent aux figures de Lippi, elles appartiennent à l'art par l'émotion profonde qu'elles expriment. Cette Vierge, en contemplation devant ce Fils qui lui fut donné par le Ciel, prie avec une ferveur passionnée : elle est véritablement tendre, maternelle, adorante.

Filippo Lippi appartient à cette noble phalange d'artistes qui luttèrent, à l'exemple ou à l'école du grand Masaccio, pour l'affranchissement de la peinture, et pour l'éclosion du sentiment personnel, dans la première partie du XVe siècle. Ces peintres naïfs et forts, à peine dégagés des langes gothiques, se lancèrent hardiment dans la voie par où devait entrer à leur suite l'art moderne. C'est l'éternel honneur de Fra Filippo Lippi d'avoir été associé à

ce mouvement et d'y avoir joué un rôle qui ne fut pas sans éclat.

Filippo Lippi naquit à Florence vers 1412. Orphelin dès l'âge de deux ans, il fut recueilli par les carmes qui l'élevèrent, l'instruisirent et plus tard lui conférèrent la robe de novice. Le jeune Lippi montra, dès son enfance, aussi peu de goût pour l'étude qu'il manifesta de passion pour le dessin. Il couvrait ses cahiers et ses livres de figures où les bons moines, ses maîtres, eurent la perspicacité d'apercevoir une vocation sérieuse. Le novice put étudier, au couvent même, les œuvres de Masaccio que celui-ci exécutait précisément pour l'église nouvellement construite du monastère.

A partir de ce moment, il a fixé sa vie : il commence cette longue série de tableaux, uniquement consacrés à la gloire de la Vierge, dont il ornera les églises et les couvents de Florence : son œuvre est un hymne continu à la louange de la mère de Dieu.

Fait curieux, ce peintre des Madones, élevé dans un couvent, fut un moine aussi peu édifiant que possible. Il ne quitta jamais sa robe de carme, mais elle ne le gêna pas pour courir les plus hasardeuses aventures. Fra Filippo Lippi fut bien le religieux le plus extraordinaire de son temps. A dix-sept ans, il s'échappe du couvent et commence une existence qui ressemble plus à un roman qu'à une histoire. Pris par des pirates au cours d'une promenade en mer, il reste dix-huit mois prisonnier en Barbarie.

Revenu en Italie, il peint, à Florence et dans le Nord de la péninsule, des tableaux qui commencent sa réputation ; il va même jusqu'à Naples pour y peindre la chapelle privée du souverain de ce royaume. Son talent attire bientôt sur lui l'attention et les bonnes grâces de Cosme de Médicis, dont la protection va lui devenir précieuse.

S'il a grandi en renommée, Lippi n'a pas grandi en sagesse ; il porte une âme folle sous sa robe de bure ; son labeur n'apaise pas sa nature passionnée ; il reste un infatigable coureur d'aventures. Ses

intrigues et ses amours ajoutent plus d'une page au roman des belles Florentines. Un jour, peignant un tableau dans le couvent des religieuses de Prato, il aperçut, parmi les pensionnaires, une jeune fille dont le père, Francesco Buti, était un des premiers citoyens de Florence. La belle lui plut, il la demanda pour servir de modèle pour la Vierge. Sans défiance, les religieuses firent droit à sa requête. Quelques jours après, le galant frère Philippe enlevait la belle Lucrezia, devenue folle de son ravisseur. Elle resta auprès de l'artiste à qui elle donnait bientôt un fils, qui devait être célèbre à son tour, — Filippino Lippi.

Ces aventures n'empêchèrent pas Lippi d'être un bel artiste. « Il a, écrit Paul Mantz, le sentiment de la vie intérieure, le goût des costumes pittoresques, la science des compositions harmonieusement pondérées ; il se montre curieusement épris du paysage, il recherche l'accent des physionomies individuelles. Ses sujets ne sont pas très variés : l'histoire de la Vierge en est l'habituel motif, mais il diversifie le thème à l'infini. Ses inventions, toujours simples, ont de la force et de la richesse. Quant à ses types, ils peuvent paraître inélégants, ils ne sont jamais vulgaires. Une mystérieuse poésie est répandue sur ses visages, qu'anime un triste sourire. Il est toujours doux et ému ; son talent est fait de tendresse, et la moindre figure échappée à son pinceau porte la trace de l'invincible besoin d'aimer qui domina sa vie. »

La Vierge, l'Enfant et deux anges fut exécuté par Lippi pour le compte de Cosme de Médicis. Transféré aux " Offices " en 1796, il y figure dans la salle XXVIII, dite troisième salle toscane.

Hauteur : 0.89. — Largeur : 0.61. — *Figures à mi-corps, petite nature.*

PAOLO UCCELLO

COMBAT DE CAVALIERS

Ier CORRIDOR. — ÉCOLE FLORENTINE PRIMITIVE



Combat de cavaliers

AU premier plan, des chevaliers bardés de fer et armés de lances se précipitent les uns contre les autres et combattent en une mêlée furieuse. C'est un emmêlement d'épées, de casques, de poitrines, de chevaux, de couleurs, qui donne bien l'impression d'une vraie bataille. Cette cohue de guerriers piétine les cadavres de ceux qui sont tombés dans la meurtrière rencontre; au milieu, on aperçoit un chevalier qui roule à bas de sa monture. Au deuxième plan, le combat se poursuit entre fantassins sur les collines avoisinantes, qui vont s'échelonnant jusqu'aux confins de l'horizon.

Il convient de ne pas regarder cette curieuse peinture avec les mêmes préoccupations critiques qu'en présence d'une toile de Raphaël ou du Titien. Nous sommes devant une œuvre bien antérieure à la magnifique éclosion de la Renaissance, et c'est même cela qui prête un intérêt primordial aux productions des artistes charmants et naïfs du xv[e] siècle. Ce qu'il faut voir dans le *Combat de cavaliers* de Paolo Uccello, c'est moins la relative perfection de l'œuvre que l'effort considérable qu'elle représente; pour la bien juger, il ne faut pas la confronter avec celles de l'époque postérieure, mais plutôt avec celles de l'époque antérieure. Et alors apparaît le progrès immense réalisé, la victoire de l'esprit moderne sur la raideur hiératique du Moyen Age.

Chercheur méticuleux et obstiné, Paolo Uccello s'acharna à trouver avec son pinceau la représentation exacte de la nature; son bon sens l'avertissait de la médiocre valeur de ces toiles maladroites où les

personnages s'alignaient sur un plan uniforme et se présentaient sans relief dans un cadre sans profondeur. Et cette anomalie, qui le choquait, l'amena à poursuivre et à retourner dans tous les sens le difficile problème de la perspective. L'a-t-il complètement résolu? Non certes, le tableau représenté ici nous le montre assez; mais c'est déjà beaucoup que d'en avoir si courageusement cherché la solution. Car le *Combat de cavaliers* indique très nettement cette recherche des plans, exprimée d'une main encore inexperte, mais poursuivie avec une louable ardeur. Elle se manifeste dans cette fuite un peu tourmentée des collines vers l'horizon de même que, dans le *Combat de Saint-Egide* à la National Gallery, on peut voir Paolo Uccello s'essayant de son mieux à l'art périlleux du raccourci.

Ces peintres florentins du xv° siècle méritent mieux que le dédain systématique où on les a trop longtemps tenus. Faute d'avoir considéré l'époque où ils vécurent, on a commis à leur égard la même injustice que l'on commettrait en exigeant d'un enfant qu'il exécutât le travail d'un homme fait. Et que de qualités précieuses dans les œuvres de ces artistes, ne fût-ce que l'adorable naïveté des détails et la ravissante fraîcheur de l'imagination !

Plus qu'un autre, Paolo Uccello fut en son temps un peintre de grande conception et de pittoresque fantaisie. Il fallait une réelle entente de la composition pour réunir, par exemple, tant de cavaliers sur une même toile et les faire se heurter, s'enchevêtrer, sans aucun désordre et sans aucune faute d'harmonie; ce n'était pas non plus un mince mérite que d'avoir accouplé les couleurs les plus violentes, les plus hostiles en apparence et d'en avoir su tirer un ensemble du plus chatoyant effet.

Qu'on ne croie pas cependant que ces peintres étaient des ignorants, dessinant et peignant sans conduite ni règles. Si la naïveté de certains était l'effet d'une culture médiocre, beaucoup d'autres savaient de leur métier tout ce qu'on en pouvait savoir à cette époque. Giotto, le premier

libérateur de la peinture, avait laissé de nombreux élèves qui s'étaient résolument engagés dans la voie lumineuse qu'il avait ouverte. En outre, Florence était alors un foyer intellectuel très actif; ses artisans, ses orfèvres, ses architectes étaient les premiers du monde. Presque tous les peintres, au début de leur carrière, apprenaient les rudiments de leur métier chez les orfèvres et ne se spécialisaient que plus tard dans la peinture. C'est à cet apprentissage qu'ils durent presque tous de posséder ce relief étonnant dans le rendu des figures qui leur donne une apparence sculpturale.

Parmi ces artistes, Paolo Uccello était un des plus cultivés, on pourrait même dire un des plus savants. Comme les autres il avait débuté dans l'orfèvrerie et la ciselure. Plus tard, la sculpture l'attira et il en acquit les principes avec le grand Donatello, qui était son ami; il apprit aussi la perspective linéaire avec Brunelleschi. Vasari nous le montre curieux et avide de s'instruire; il affirme qu'il étudia les sciences exactes avec Manetti et qu'il fut un mathématicien très distingué.

Ce savant avait une âme de poète. Il adorait les bêtes et surtout les oiseaux, d'où le surnom d'Uccello qu'on lui donna, car il s'appelait en réalité Paolo Doni. Dans la plupart de ses compositions il introduisait ses animaux favoris et ce dut être une fête pour lui que de peindre ce *Combat de cavaliers* où figurent tant de chevaux.

Le Combat de cavaliers faisait partie d'une série de quatre tableaux qui lui avaient été commandés par la famille Bartolini. Un de ces tableaux se trouve au Louvre, l'autre à la National Gallery. Les deux derniers, dont celui-ci, figurent aux " Offices " dans le premier corridor, réservé à la peinture florentine du xv siècle.

Hauteur : 1.81. — Largeur : 3.10. — *Figures grandeur demi-nature.*

JEAN CLOUET

PORTRAIT DE FRANÇOIS Ier

SALLE XX. — ÉCOLE FRANÇAISE



Portrait de François Ier

NOS primitifs français, plus encore que les primitifs flamands, ont connu cette disgrâce de l'oubli dont on éprouve aujourd'hui tant de difficultés à les tirer. Parmi ceux qui ont le plus à se plaindre des mépris de la postérité, il faut placer les Clouet dont le nom, à force d'injustice, était devenu une sorte de problème historique. Telle était la couche d'ingratitude jetée sur cette dynastie de peintres, qui furent des peintres de rois, qu'on ne savait plus s'il avait existé, sous ce nom de Clouet, toute une famille de peintres ou un seul homme. L'ignorance, qui trouve commode de simplifier, avait pris le parti d'attribuer à un artiste unique, François Clouet, dit Janet, tous les portraits de rois, reines, princes, gentilshommes ou dames du XVIe siècle qui sont restés dans les musées ou que l'on retrouve dans les collections particulières. Il était cependant assez difficile d'admettre que le même homme, quelque privilégiée que fût son organisation, eût peint la cour de France depuis l'année 1500 jusqu'à l'année 1620. Il n'a pas fallu moins que le labeur de bénédictin de M. Léon de Laborde pour jeter un flot de lumière dans ces ténèbres séculaires. C'est en consultant les *Comptes de l'argenterye* des rois de France qu'il retrouva l'art et la poésie, c'est de parchemins de ménage que jaillit la vérité. Il fut donc prouvé, par les livres, sous et deniers, qu'au lieu d'un seul Clouet, survivant à toutes les générations qu'il peignait, il y avait eu en réalité, au XVIe siècle, quatre Clouet, tous les quatre peintres, et se succédant l'un à l'autre comme

les fils de leurs modèles. Grâce au livre de M. de Laborde nous savons aujourd'hui non seulement quelle fut l'existence de chacun de ces quatre peintres, mais, ce qui est plus curieux peut-être, ce qu'était la condition des artistes à cette époque.

Le premier des Clouet, fondateur de la dynastie, était Flamand et s'appelait Jean Clouet. Il vint en France vers l'année 1460, apportant les procédés et les traditions des Van Eyck. Après avoir vécu quelque temps à la cour de Bourgogne, il s'établit à Tours, où il eut un fils qu'il appela, comme lui, Jean Clouet.

C'est de ce fils, auteur du portrait représenté ici, que date surtout la célébrité du nom. Par lui, les Clouet prennent pied dans les régions officielles et figurent sur les quittances royales. Jean Clouet devient, en 1523, peintre ordinaire de François Ier et son *valet de chambre*, titre fort honorable en ce temps-là. Sa réputation grandit bientôt au point que son prénom, déformé par l'affectueuse familiarité de la cour, est seul usité : on ne l'appelle plus que Janet.

Peins moy, Janet, peins moy, je t'en supplie,
Sur ce tableau les beautés de ma mye,

écrivait Ronsard à François Clouet, troisième du nom, qui avait hérité, avec la charge de son père, l'appellation devenue courante de Janet. Ce fut le plus brillant, le plus célèbre, sinon le plus grand des quatre Clouet.

Mais le peintre du magnifique portrait équestre de François Ier est Jean Clouet, deuxième du nom, premier Janet.

Ce portrait est aussi remarquable par son intérêt historique que par sa grande valeur. Il fut peint de 1524 à 1528. Le roi est à cheval, couvert de son armure, la toque à plumes sur la tête. Cette œuvre témoigne des soins les plus délicats, et le détail y est poursuivi en ses ténuités les plus précieuses. Tout y est en pleine lumière, l'ombre étant pour ainsi dire absente. Cette peinture fine, exacte, légère, effleurant la toile, transparente comme la langue française, nette

comme son esprit, est le caractère distinctif de l'école des Clouet. L'ancêtre Jean la donne à la famille : son fils et ses petits-fils la conservent, se la transmettent et la maintiennent, malgré la révolution qu'apporte dans l'art français la Renaissance italienne.

Jean Clouet avait établi sa réputation par le portrait ; et ce talent n'a pas peu contribué, selon toute apparence, à relever la condition du peintre dans l'opinion du roi. Parmi les curieuses quittances retrouvées par M. Léon de Laborde, nous en voyons une portant gratification à Jean Clouet pour des portraits mystérieux « lesquels, dit l'argentier, le dict seigneur le Roy n'a voulu y estre autrement déclarés et spécifiés ». La réputation de galanterie de François Ier dispense de commentaires sur ce point.

La caractéristique de l'art des Clouet, nous l'avons dit, c'est le soin extrême du détail, la recherche de la vérité, sans puérilité toutefois, et sans affectation, l'imitation naïve de la nature. Cette passion de la ressemblance était imposée aux Clouet par un goût particulier de ce temps-là pour la fidèle reproduction de la personne humaine.

Le second Clouet, le peintre du François I[er] représenté ici fut, en réalité, le peintre de cette cour galante dont Brantôme fut le chroniqueur. Marie Stuart, le Dauphin, Marguerite de Navarre, tous les grands seigneurs, toutes les grandes dames posèrent devant lui.

Quant au mérite de ces portraits, nous l'aurons suffisamment indiqué en disant que, dans l'ignorance où l'on était de l'existence des Clouet, ils furent attribués à Holbein jusqu'à ces derniers temps. Tout autre commentaire est inutile pour certifier la valeur précieuse de cette charmante dynastie des vieux maîtres français.

Le *Portrait de François I[er]* figure aux " Offices " dans la salle XX, dite salle de l'école française.

Hauteur : 0.26. — Largeur : 0.21. — *Figure* : 0.20.

HOLBEIN

SIR RICHARD SOUTHWELL

SALLE XXII. — ÉCOLE FLAMANDE


X. IVLII. ANNO
H. VIII. XXVIII.
ETATIS SVÆ
ANNO XXXIII.

Sir Richard Southwell

HOLBEIN ne jouissait que d'une réputation très limitée, vers la fin de 1526, lorsqu'il se mit en route pour l'Angleterre, où il était appelé par son aml, le latiniste-philosophe Érasme. Le peintre quittait Bâle sans regrets : il laissait la ville en pleine crise religieuse et financière. La bigoterie étroite de la Réforme triomphante se montrait peu favorable aux artistes dont la vie était rendue plus difficile encore par la destruction des couvents et l'expulsion des moines qui étaient à cette époque les meilleurs protecteurs de la peinture. Les bourgeois riches de la cité, courbés sous la tyrannie luthérienne, errorisés par les révoltes continuelles des paysans, se préoccupaient davantage de mettre leurs richesses à l'abri que d'acheter des tableaux. Holbein n'avait rien à perdre en quittant Bâle ; il semblait, par contre, qu'il eût tout à gagner dans l'Angleterre opulente et fastueuse d'Henri VIII.

Londres était une riche cité, populeuse, commerçante, habitée par une cour fastueuse, une aristocratie élégante, une bourgeoisie cultivée. Dans sa belle étude sur Holbein, M. François Benoit fait une très exacte description de la société anglaise, au début du XVIe siècle.

« C'était encore, écrit-il, le temps de la « joyeuse Angleterre » qu'allait bientôt assombrir la sinistre bigoterie puritaine. La vie matérielle était plantureuse, la vie mondaine follement dissipée, le luxe universel et inouï. Le roi donnait le ton : ardent, vaniteux, et d'autre part cultivé, il raffolait de pompes et de fêtes, se plaisait aux magni-

ficences du costume et du décor et collectionnait des œuvres d'art L'aristocratie, dont Érasme loue avec effusion la haute culture, l'extrême affabilité et la générosité prodigue, étalait dans ses logis, dans ses costumes et dans ses jeux, de fabuleuses somptuosités. »

Pour comble de chance, Holbein ne rencontra en Angleterre aucun rival artistique ; les peintres de l'époque, italiens ou flamands, ne possédaient qu'un mérite de troisième ordre, impossible à mettre en balance avec le sien. Il fut en outre bien servi par l'active amitié d'Érasme et par la puissante protection de Thomas Moore, dont il avait fait, dès l'arrivée, un superbe portrait. Il ne parvint cependant pas du premier coup jusqu'à la cour ; ce ne fut que longtemps après qu'il obtint la faveur d'Henri VIII et devint son peintre officiel. Au début, il ne peignit que des personnages de deuxième plan, de riches marchands, des bourgeois, puis peu à peu, lui vinrent les notoriétés de la « gentry » et les gentilshommes.

C'est à cette dernière catégorie qu'appartenait sir Richard Southwell, conseiller du roi d'Angleterre, dont nous reproduisons ici le magnifique portrait. Il est représenté de trois quarts vers la droite, les mains croisées sur une table. Sa tête est coiffée du bonnet de l'époque, orné d'une médaille, qui emprisonne les cheveux et ne laisse apercevoir que le lobe de l'oreille. Sur la chemise blanche est passé un vêtement noir dont la sévérité est atténuée par la tache vive d'une lourde chaîne d'or. Sur le fond, on lit : « X Julii, anno H. VIII. XXVIII. œtatis suæ XXXIII. »

Toutes les qualités maîtresses d'Holbein se retrouvent dans ce portrait si vivant et si profond d'expression et de pensée. C'est par cette recherche de la vérité, par cette poursuite constante de la nature que le maître allemand mérite d'être considéré comme l'un des plus grands portraitistes de tous les temps.

« Quand Holbein était tombé en arrêt devant un modèle, écrit M. François Benoit, il ne quittait pas la place qu'il ne l'eût scruté dans

ses moindres détails. Il s'ingéniait à en exécuter un portrait qui fût dans toute la force étymologique du mot, un *trait pour trait*. Posément, méticuleusement, il relevait une à une les inflexions les moins perceptibles des contours et modelait, l'un après l'autre, les accidents les plus secondaires des reliefs. Rien n'échappait à la subtile et tenace inquisition de son œil ; rien ne se perdait au cours d'une exécution prodigieusement rapide et sûre : ni, sur le dos d'une main, les franches saillies des muscles et les molles boursouflures des veines ; ni les menus plis de la peau au voisinage des yeux, à la commissure des lèvres, à l'enveloppe des phalanges ; ni les fines vergetures de l'épiderme, ni les gerçures des muqueuses ; ni les filets sanguins à fleur des joues, ni même les rugosités et la légère tuméfaction des surfaces fréquemment soumises au rasoir. Une égale minutie présidait à la représentation du système pileux, distinguant les mèches, filetant les cheveux et les poils follets, indiquant même leur affleurement aux parties rasées. »

S'il n'eût possédé que cette habileté et cette précision dans l'exécution, Holbein serait peut-être aujourd'hui cité comme un des plus extraordinaires virtuoses du pinceau, il n'aurait certainement pas laissé la réputation d'un des plus beaux artistes de tous les temps. Cette vision presque photographique était le moindre don d'Holbein ; son œil perçait au delà de l'épiderme ; par la fenêtre ouverte du regard il plongeait jusque dans l'âme du modèle pour la scruter, la pénétrer, la fixer. Il fut un psychologue pénétrant, inflexible, brutal parfois à force de sincérité, car plus d'un qui se confia à son pinceau n'eut pas à s'en louer et dut avouer coûte que coûte, dans le terrible miroir de son portrait, les misères cachées ou les laideurs de sa nature intime.

Le beau portrait de Richard Southwell figure aux " Offices " dans la salle XXII, dite deuxième salle de l'école flamande.

Hauteur : 0.46. — Largeur : 0.36. — ***Figure à mi-corps petite nature.***

TINTORET

LÉDA

SALLE XXVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Léda

TINTORET est le plus extraordinaire tempérament d'artiste dont l'histoire de la peinture fasse mention. Doué d'une rare facilité, il peignait avec une sorte de frénésie et il couvrait de couleur des pans entiers de muraille dans le même temps où d'autres avaient à peine eu le temps d'esquisser une composition. Des peintres hollandais, patients et minutieux, ciseleurs de peinture, vinrent rendre visite à Tintoret, à leur passage à Venise; ils le virent, à leur grande stupéfaction, dessiner en quelques minutes ce qu'ils auraient mis des mois à faire; ils en ressentirent une telle admiration que certains d'entre eux qui étaient déjà des maîtres, comme Martin de Vos, demandèrent à travailler avec lui en qualité d'élèves. Génie emporté et inégal, Tintoret a laissé des chefs-d'œuvre comme *le Miracle de Saint-Marc,* dont la sublimité n'a jamais été dépassée, et il a peint des toiles médiocres, indignes de lui; ce qui faisait dire aux Vénitiens qu'il y avait trois Tintoret: un de bronze, un d'argent et l'autre d'or.

C'est le Tintoret d'or qui a peint la magnifique *Léda* que nous reproduisons ici; c'est un morceau précieux, peint de manière généreuse et franche, avec une science facile et une fierté sans négligence.

Léda, nue, déploie les charmes de sa magnifique chair blonde sur les draperies rouges d'un lit de repos admirablement drapé. Dans ses cheveux d'or scintillent des diamants; des perles ornent ses oreilles et son cou. Nonchalamment renversée sur les coussins, elle caresse de

la main l'oiseau royal dont Jupiter a pris la forme pour arriver jusqu'à la belle et farouche mortelle. Un petit chien joue dans les plis de la draperie. A gauche, une servante, remarquable elle aussi, s'appuie, en un geste gracieux, sur une cage posée là bien étrangement et où l'on aperçoit un placide canard jouant avec un petit chat.

Cette toile peut se comparer aux plus parfaites, dans le genre mythologique, pour la sûreté du dessin et la beauté de la couleur. Titien, qui a traité le même sujet, n'a pas montré plus de science ni de génie. Tintoret montra toujours une grande admiration pour Titien, dont il avait été l'élève, mais qui ne l'aimait pas parce qu'il vit en lui, dès le début, un rival redoutable. La vie de ces deux hommes de génie fut une compétition perpétuelle de l'un contre l'autre. Mais Tintoret, tout en luttant contre son illustre adversaire, lui rendait l'hommage dû au génie. Sur les murs de son atelier, il avait inscrit cette devise: « Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien. »

Très souvent, en effet, Tintoret s'est montré aussi merveilleux coloriste que Titien et presque toujours il l'a surpassé comme dessinateur. « En produisant d'une verve inépuisable un si grand nombre de tableaux et de fresques, le peintre ne laissait pas de s'y préparer en silence, avec beaucoup de soin et d'application. Enfermé dans son atelier, qui était le lieu le plus secret de la maison, il employait ses heures de repos à modeler en terre les figures des compositions qu'il projetait; il en cherchait le mouvement, les formes, le relief, et durant son travail il ouvrait rarement sa porte, même à ses amis. Il travaillait également sur le cadavre écorché pour bien connaître l'insertion des muscles et leurs fonctions et tout le système anatomique du corps humain. Il étudiait aussi sur le modèle vivant toute sorte de mouvements et d'attitudes, surtout les raccourcis, dont il recherchait les variétés à l'exemple de Michel-Ange. Puis au sortir de sa retraite, plein de son sujet, tout entier aux images qui avaient pris possession de son esprit, on le voyait peindre avec la fièvre des toiles de vingt

pieds, couvrir en quelques jours, comme par enchantement, les plus vastes murailles. » (Charles Blanc.) A la différence de la plupart des Vénitiens, qui furent surtout des coloristes, il eut toujours une prédilection marquée pour le dessin, pour l'anatomie, pour la justesse des emmanchements et des mouvements. Sa science acquise et son extrême facilité à s'en souvenir ne l'empêchèrent pas de consulter la nature là où il craignait de la mal connaître ; et, malgré l'ardeur d'un tempérament qui paraissait indisciplinable, il sut jusqu'au bout s'assujettir à l'observation des formes et au respect de la vérité, sacrifiant avec esprit le détail à l'ensemble, c'est-à-dire la petite vérité à la grande. C'est de lui, de cet homme qu'on eût dit impatient de tout frein, qu'est ce mot remarquable: « Les plus belles couleurs sont le noir et le blanc, parce qu'elles donnent le relief aux figures par la lumière et par l'ombre. » C'est lui qui répondait à Fialetti, son élève, lui demandant ses derniers conseils: « Dessinez, dessinez encore, dessinez toujours. »

Tintoret aborda tous les genres avec la même fougue et la même supériorité. Les églises et les couvents de Venise abondent en œuvres de ce maître. Quand il s'agit de décorer le nouveau Palais ducal, les procurateurs de la République partagèrent la besogne entre Jacopo Bassan, Zelotti, Véronèse et Tintoret. Celui-ci, entre autres peintures' exécuta cette prodigieuse *Gloire du Paradis*, qui occupe tout un côté de la salle du Grand Collège, magistrale composition où s'agitent plus de quatre cents personnages. Quant à Tintoret portraitiste, il s'égale à Titien, à Van Dyck, à tous les maîtres.

La *Léda* fut donnée par Arthur de Noé Walker aux " Offices ". Elle y figure dans la salle XXVIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 1.63. — Largeur : 2.18. — *Figures grandeur nature.*

LORENZO DI CREDI

L'ANNONCIATION

SALLE XXVIII. — ÉCOLE TOSCANE



L'Annonciation

ANGELUS *Domini nuntiavit Mariæ...* Dans une chambre ouvrant sur de beaux jardins, l'Ange Gabriel se présente à Marie, porteur de la prodigieuse nouvelle. Le visage éclairé d'une extatique lumière, il s'agenouille devant celle qui va devenir la Mère d'un Dieu. A genoux devant son prie-Dieu, la Vierge écoute, confuse et ravie à la fois, l'annonce d'un événement si glorieux, et, de ses bras levés, marque l'émotion divine qui l'étreint.

Cette *Annonciation* se rapproche beaucoup, par la composition et par le sentiment, de celle de Léonard de Vinci qui se trouve également dans la même salle des " Offices ". Il existe de nombreuses affinités entre ces deux maîtres qui étaient à peu près du même âge et qui avaient travaillé ensemble dans l'atelier du grand peintre Verrocchio. Sous la conduite d'un pareil guide, Lorenzo di Credi et Vinci apprirent à fond le dessin et les arts qui en découlent et se préoccupèrent au plus haut degré des manières nouvelles — nouvelles surtout dans le sens de la grâce attendrie et de la douceur.

On ne peut évidemment songer à mettre Vinci et Lorenzo di Credi en parallèle ; le génie du premier est à une telle hauteur que deux ou trois peintres seulement peuvent se placer à ses côtés. Néanmoins, Credi n'est pas indigne de son illustre condisciple ; s'il a moins de force, il possède plus d'émotion réelle ; il est le peintre de la tendresse et de la douceur.

Il fut l'élève préféré d'Andréa Verrocchio qui le prit souvent comme

collaborateur et fit de lui son exécuteur testamentaire. Aussi honnête homme que peintre habile, Credi jouit bientôt à Florence d'une réputation et d'une autorité considérables. On le consulte pour la construction des monuments de la ville ; il donne son avis sur l'emplacement où doit s'élever le *David* de Michel-Ange ; il sert d'arbitre dans les différends qui surgissent entre les artistes et ceux qui les emploient. Ses jugements sont toujours acceptés, parce qu'ils sont dictés par une haute raison et une grande droiture d'âme.

Comme peintre il n'est pas moins estimé. Ses tableaux religieux sont recherchés par les églises et les couvents, pour leur élévation de pensée et leur suavité d'expression. Vasari raconte que ce charmant artiste apportait à l'élaboration de son œuvre des soins extrêmes, des précautions exagérées. Lorenzo di Credi préparait lui-même ses couleurs et ses huiles ; presque toujours il avait dans son atelier plusieurs tableaux commencés ; il travaillait lentement, et avant de poser un ton sur un autre ton, il attendait que les dessous fussent absolument secs. Il avait en outre une ennemie, la poussière ; et lorsqu'il était au travail, il n'entendait pas que les importuns s'agitassent trop violemment dans son atelier, car il ne lui paraissait pas bon qu'un atôme indiscret vînt se mêler au doux émail de ses carnations si précieusement caressées. Ces soins, cette patience, cet acharnement au labeur semblent quelque peu ridicules à Vasari. Ces railleries ne sont pas de mise quand il s'agit d'un noble artiste comme Credi : le sentiment profond et recueilli, la religion de l'art sincère ne se laisseront jamais vaincre par les impertinences de l'esprit facile, et Vasari et les siens auront beau dire, la conscience n'aura jamais tort.

Credi n'a peint que des toiles de dimensions restreintes, comprenant au plus un ou deux personnages. Vasari prétend qu'il manquait de souffle. Peut-être était-ce modestie ou simplement qu'il préférait les compositions intimes où pouvaient s'exprimer plus complètement ses qualités de grâce et de douceur.

Comme beaucoup d'artistes de son temps, et Botticelli en particulier, Lorenzo di Credi subit la fascination qu'exerçait sur Floren e la parole ardente de Savonarole. Son âme inquiète et tendre frémit d'angoisse sous les violents anathèmes dont le terrible dominicain foudroyait la corruption du siècle : il rougit de ses dessins profanes, de ses figures nues et il les livra aux flammes, perte d'autant plus regrettable pour l'art que Credi était un merveilleux dessinateur. Lorsque Savonarole monta sur le bûcher, Credi en éprouva une douleur profonde et il garda d'amicales relations avec les dominicains de Saint-Marc qui, plus d'une fois, eurent recours à son talent ou à ses bons offices.

Lorenzo di Credi fut très estimé de son vivant pour son beau talent de portraitiste : on connaît de lui des portraits qui sont des morceaux de premier ordre ; le portrait de Verrocchio, notamment, peut être considéré comme un chef-d'œuvre du genre.

Mais le portrait n'était pour lui qu'un délassement. Sa piété et ses goûts le portaient davantage vers la peinture religieuse, dans laquelle il s'est assigné une place de choix, non loin du grand Vinci. Son rêve était de pouvoir exprimer toutes les tendresses de la forme, toutes les suavités du modelé. « Mais alors que Léonard pousse quelquefois son travail jusqu'à décolorer les chairs par des teintes noirâtres, Lorenzo s'efforce de rester clair et il ne prend de l'ombre que ce qu'il en faut exactement pour exprimer les reliefs et marquer les rondeurs fuyantes. Il a l'aversion systématique de tout ce qui est noir, dur, violent. Ce qu'il cherche surtout, c'est le sentiment et il l'a atteint presque toujours, les plus douces émotions, les plus tendres rêves faisant le fond et la substance de son tempérament d'artiste et de son cœur. » (Paul Mantz.)

L'*Annonciation* figure aux " Offices " dans la salle XXVIII, dite troisième salle toscane.

Hauteur : 0.35. — Largeur : 0.57. — *Figures petite nature.*

VAN DYCK

JEAN MONTFORT

SALLE DE LA TRIBUNE. — ÉCOLE FLAMANDE



Portrait de Jean Montfort

JEAN Montfort était un gentilhomme de haute race, occupant à la cour d'Angleterre une situation privilégiée près de la personne du roi Charles Ier. Comme tous les grands seigneurs anglais, le chambellan voulut avoir son portrait peint par Van Dyck, alors à l'apogée de sa gloire. L'artiste a remarquablement rendu l'expression sérieuse et distinguée de ce visage auquel l'opposition des cheveux noirs et de la barbe blanche donne un caractère très particulier. Son costume est riche, quoique austère ; il est égayé seulement de la tache blanche de la fraise et des manchettes : une chaîne d'or brille sur le vêtement. Dans la main droite, il tient ses gants ; à sa ceinture est attachée la clef, insigne de ses fonctions.

Il paraît superflu, parlant de Van Dyck, d'insister sur le mérite d'une œuvre comme celle-ci dont la beauté et la perfection s'imposent au premier regard. C'est le propre des pièces rares et précieuses de se passer de commentaires et de forcer l'admiration, même chez ceux qui ont le moins le sentiment du beau. Le portrait représenté ici est de ce nombre : sa qualité d'exécution, la distinction du coloris, la vigueur retenue de la touche le classent parmi les meilleurs de Van Dyck.

Van Dyck avait tout ce qu'il fallait pour plaire et réussir à la cour d'Angleterre. Il était beau, d'une fine beauté aux traits fermes et réguliers. Ses nombreux portraits nous le montrent soigné de sa personne, portant avec distinction le costume des gentilshommes de

l'époque. Élégant et bien fait, il montait à cheval avec grâce, et ne le cédait à personne pour l'aisance des manières. Les charmes de son esprit n'étaient pas inférieurs à ceux de son corps. Il possédait une vaste érudition qu'il savait faire valoir par une éloquence très brillante, mais dépourvue de pédanterie.

Quelques mois après son arrivée en Angleterre, il était l'enfant gâté de la société londonienne. Le roi Charles, qui était lettré et artiste, raffola bientôt de lui ; il le nomma son principal peintre ordinaire et lui commanda plusieurs fois son portrait, celui de la reine et de ses enfants. Il se plaisait en sa compagnie et lui faisait de fréquentes visites dans son atelier, s'entretenant avec lui de toute sorte de sujets et prenant plaisir à sa conversation.

La faveur générale qui accueillit Van Dyck en Angleterre lui valut, en même temps que des honneurs et des fonctions officielles, une prompte et considérable fortune qu'il dépensait princièrement. Il avait le goût du luxe et, dans sa résidence de Blackfriars, il donnait de magnifiques réceptions où paraissait l'élite anglaise et dont sa femme, la belle Mary Ruthven, rehaussait encore l'éclat.

Cette vie parallèle de plaisirs continuels et de travail acharné ne tarda pas à ébranler la santé du grand artiste. Il fut atteint de la goutte et le mal empira si rapidement qu'il tomba bientôt dangereusement malade. Charles Ier promit 300 livres au médecin s'il le sauvait, mais le mal était sans remède et Van Dyck mourut le 9 décembre, âgé de 42 ans. On lui fit de magnifiques funérailles et il fut enterré à la cathédrale Saint-Paul.

On reste surpris, en lisant le récit de la courte vie de Van Dyck, qu'il ait pu laisser en si peu de temps une œuvre aussi considérable. Sa puissance de travail était extraordinaire, sa facilité ne l'était pas moins. Ces toiles, ordonnées, équilibrées, sérieuses, qui paraissent mûries par de longues préparations, il les peignait

d'un pinceau alerte, rapide, sûr, qui ne connaissait ni les hésitations ni les retouches.

Van Dyck a abordé tous les genres, il s'est montré supérieur dans tous. Ses tableaux religieux se recommandent par une composition savante et ils ont l'onction, le recueillement, l'inspiration chrétienne qui faisaient si complètement défaut à son maître Rubens.

Dans ses compositions mythologiques, il est l'égal des plus grands peintres. Avec sa vaste érudition, il comprit admirablement les légendes antiques et en exprima la poésie avec un rare bonheur.

Mais où il est incomparable, c'est dans le portrait. Dans ce domaine, il règne en maître, sans contestation possible. Tous ses portraits sont autant de chefs-d'œuvre : j'entends ceux qu'il peignit de sa main, car, dans le tourbillon de la vie de Londres, il confia très souvent à des élèves l'exécution des portraits qu'on lui commandait et il se contentait d'y mettre la touche définitive, la griffe du génie, qui en faisait des morceaux de peinture supérieure sinon parfaite. Quand il travaille tout seul, il est prodigieux de distinction, de vérité, de vie et Reynolds, qui s'y connaissait, a dit de lui : « Van Dyck est le plus grand peintre de portraits qui ait jamais existé. »

Van Dyck n'a pas la fougue de Rubens ni le brillant de son coloris, mais il possède plus de noblesse et sa palette a une richesse sourde et éclatante tout à la fois, une somptuosité discrète qui impressionnent et séduisent.

Le beau portrait de *Jean Montfort* figure aux " Offices " dans la salle de la Tribune, digne écrin d'un aussi précieux bijou.

Hauteur : 1.12 — Largeur : 0.86 — ***Figure à mi-corps, grandeur nature.***

RUBENS

VÉNUS ET ADONIS

SALLE XXII. — ÉCOLE FLAMANDE



Vénus et Adonis

RUBENS s'était fait de la beauté féminine un idéal tout personnel qu'il ne conviendrait pas de comparer à celui du Corrège, de Raphaël ou de Léonard de Vinci. Sa conception de Flamand sanguin et jovial ne trouvait pas son compte aux raffinements et aux délicatesses de l'école ombrienne ou florentine. Venise, au contraire, émerveilla Rubens par son art magnifique et sensuel. Titien lui révéla le nu féminin et sa beauté suprême, la splendeur des formes pleines, l'éclat et la tendresse de la chair ambrée et chaude. Rien ne pouvait le toucher plus profondément que cette émouvante poésie qui, chez Titien, émane de la vie animale, inactive et saine. Jamais non plus ne s'effaça l'éblouissement que lui avaient donné les féeriques décorations de Véronèse ; la facture impétueuse de Tintoret lui montra comment un pinceau brutal peut ajouter encore à la violence d'un geste, à la rapidité d'un mouvement. Le Flamand vit et retint, mais il profita de ces exemples avec son génie propre. Les femmes de Rubens ont une vigueur inconnue de celle du Titien. Chez elles, aucune langueur, aucune morbidesse, mais un sang riche dans une enveloppe vigoureuse, des chairs saines où se mêlent en parts égales le blanc et le rose, des membres musculeux où la force l'emporte sur la grâce, des visages pleins, hauts en couleur, surplombant des poitrines puissantes.

Ce type, emprunté aux femmes de son pays et même, pourrait-on dire, aux femmes de son propre entourage, à cette Isabelle Brandt et



à cette Hélène Fourment qui, l'une après l'autre, épousèrent le grand artiste, ce type, disons-nous, jamais Rubens ne le modifia, ou s'il le fit, ce fut plutôt pour l'accentuer dans le sens de la force et pour l'exagérer. Ses robustes Flamandes se transforment souvent en plantureuses matrones étalant des charmes d'une adipeuse luxuriance. On devine qu'il faut à l'artiste un effort de volonté pour ne pas s'abandonner à la peinture des chairs débordantes; c'est avec peine que, dans sa célèbre suite consacrée à la *Vie de Marie de Médicis,* il contient la fougue charnelle de son pinceau; il s'en dédommage en donnant à ses déesses et à ses naïades toutes les richesses de carnation et toutes les ampleurs de formes que lui permet la décence, en un pareil sujet. Mais quand il peut se livrer à sa fantaisie et à son tempérament, il se donne toute licence et exécute des pages comme *la Kermesse*, géniale apologie de la chair débridée, ronde frénétique qui fait penser aux Bacchanales antiques.

Le tableau de *Vénus et Adonis*, que nous donnons ici, appartient à un genre plus calme ; le peintre s'est efforcé de ne pas se montrer trop outrancier dans la représentation de personnages mythologiques qu'une constante tradition a parés de tous les charmes. Mais Rubens, même assagi, ne peut pas être différent de lui-même ; il ne saurait modifier complètement sa manière. Le voulût-il, il ne le pourrait pas. Dans les œuvres les plus tranquilles, la griffe léonine apparaît toujours.

Vénus, déesse de l'amour et de la beauté, est assise sous un arbre au feuillage touffu. La draperie rouge jetée sur ses jambes dissimule à peine les robustes appas qu'elle étale complaisamment pour séduire la jeunesse un peu timide du bel Adonis. Celui-ci, debout à droite, appuyé sur sa lance, semble ne pas goûter comme il convient les charmes plantureux de la déesse et il voudrait bien s'éloigner, mais elle fait effort pour le retenir. Un jeune Amour, complice de Vénus, embrasse la cuisse du jeune chasseur comme pour neutraliser les tentatives de l'Envie qui cherche à arracher Adonis en le tirant

par son manteau. A gauche, trois nymphes contemplent le conflit d'un air curieux et railleur. A droite, des chiens et des amours dont l'un sonne du cor. Un magnifique paysage sert de fond à ce beau tableau.

Dans cette peinture, Rubens a respecté de son mieux le type consacré par les statues ou bas-reliefs antiques, mais il n'a rien sacrifié des exigences de sa technique personnelle. « De ces dieux de marbre ou d'airain, il a fait des êtres de chair. Il enlève à la statue sa dureté froide et polie; par les contours flous, les transparences et les molles rondeurs du modelé, il exprime bien la surface moite, duvetée du corps humain, et cette seule transformation de métier suffit à rendre une copie presque méconnaissable. Les dieux et personnages mythologiques de Rubens ont souvent choqué par leur réalisme physique, l'intensité de leur vie matérielle. Ce n'était point, chez l'artiste incapacité de comprendre la pureté des formes gréco-romaines, mais, voulant rester lui-même, il accommode l'antiquité à son goût personnel. Sous son pinceau, les dieux se métamorphosent et sont naturalisés flamands. Ils n'ont plus l'absolue pureté de lignes, la noblesse des attitudes, la sérénité de l'âme ; par contre, ils possèdent la vie. Son art s'attendrit pour peindre les corps nacrés des belles déesses domptées par l'amour et il prête à leurs charmes l'éclat de son incomparable couleur. »

Vénus et Adonis figure aux " Offices " dans la salle XXII, dite deuxième salle de l'école flamande.

Hauteur : 0.69. — Largeur : 0.98. — *Figures : 0.32.*

MICHEL-ANGE

LA SAINTE FAMILLE

SALLE DE LA TRIBUNE. — ÉCOLE FLORENTINE



La Sainte Famille

A l'âge de trente ans, Michel-Ange jouissait comme sculpteur d'une réputation déjà considérable, mais il n'avait pas encore fait œuvre de peintre. Bien qu'ayant étudié dans l'atelier de Ghirlandajo, le célèbre maître florentin, son fier tempérament l'avait tout de suite incliné vers la sculpture, qu'il avait apprise seul, en regardant les ouvriers de Carrare dégrossir les blocs de marbre. Il ne revint que plus tard à la peinture, mais il y revint armé d'une science exceptionnelle, ayant acquis dans le dessin une maîtrise qui n'a jamais été égalée, ayant puisé dans le maniement du ciseau une vigueur de conception et une puissance d'exécution demeurées uniques.

L'occasion de peindre, qu'il ne recherchait pas, lui fut offerte par un gentilhomme florentin de ses amis, Angelo Doni, qui lui commanda *la Sainte Famille* reproduite ici. Nous sommes donc en présence de la première peinture de Michel-Ange. Celui-ci la peignit sur une toile ronde. La Vierge y est représentée assise sur une terrasse, les jambes repliées, vêtue d'une robe rose et d'un manteau bleu à doublure verte. A demi tournée vers la gauche, elle présente, de ses mains tendues, l'Enfant Jésus à saint Joseph placé derrière elle. A droite, à mi-corps, on aperçoit le petit saint Jean, parent et futur compagnon de l'Enfant-Dieu. Dans le fond, l'artiste a placé de petites figures nues, les unes debout, les autres assises, toutes dessinées avec précision et d'une musculature ressentie, comme si les couches successives de l'air ne devaient pas adoucir les reliefs aussi bien que les contours.

Michel-Ange n'a peint que de rares tableaux. Aussi Florence s'enorgueillit-elle de posséder cet exemplaire presque unique d'un genre qu'il n'abordait pas volontiers et elle l'a placé dans cette salle illustre de la Tribune, comme un hommage à son plus glorieux enfant. Ce n'est pas que tout soit irréprochable dans cette toile : certes, les personnages y sont dessinés d'une main puissante, les physionomies y sont expressives et les attitudes savantes; mais on devine une certaine inexpérience dans le maniement de la peinture à l'huile, que Michel-Ange n'aimait pas. De fait il y était peu propre, il faut bien le dire ; et quand on regarde, à côté de ce tableau dont l'exécution est sèche et l'aspect dur, des œuvres aussi savoureuses, aussi aimables que celles d'un Titien ou d'un Léonard, on conçoit bien que Michel-Ange ait méprisé la peinture à l'huile, et l'on sent que la détrempe ou la fresque étaient les seuls procédés convenables à ce dessinateur sublime.

Quoi qu'il en soit, le peintre attachait beaucoup de prix à cet ouvrage. Vasari, qui fut l'ami et le biographe de Michel-Ange, nous a laissé le récit du différend qui s'éleva entre le peintre et son ami Angelo Doni, à propos de cette toile : « Quand elle fut terminée, écrit-il, Michel-Ange, l'envoya enveloppée à la maison d'Angelo, avec un billet dans lequel il demandait pour son payement 60 ducats. Il parut étrange à Angelo, amateur éclairé mais parcimonieux, de débourser une aussi forte somme pour une peinture, bien qu'il sût qu'elle valait davantage, et il dit à l'envoyé que 40 ducats suffisaient bien, et il les lui compta. Michel-Ange refusa les 40 ducats et, piqué au jeu, réclama cette fois 100 ducats ou le renvoi de la peinture. Angelo Doni, qui tenait à son tableau, consentit alors à s'exécuter et dit : « Je donnerai les 60 ducats qui m'ont été demandés. » Mais le peintre, pour punir son ami d'avoir marchandé et surtout d'avoir douté, exigea le double de la première somme, et Angelo, pour avoir la peinture, se vit finalement obligé de payer 120 ducats. »

En sa qualité d'ami très intime de Michel-Ange, Vasari ne tarit pas

d'éloges sur *la Sainte Famille*; il en détaille les beautés avec enthousiasme et complaisance. « Dans le mouvement de tête de la Mère du Christ et dans sa façon de fixer ses yeux sur la beauté suprême de son Fils, Michel-Ange nous fait connaître sa merveilleuse joie et son désir de la faire partager à ce très saint vieillard; celui-ci n'éprouve pas moins d'amour, de tendresse, de respect, comme on le voit très bien sur son visage. Mais cela ne suffit pas à Michel-Ange pour montrer pleinement la grandeur de son art ; il fit encore dans le fond un grand nombre de figures nues et travailla cet ouvrage avec tant de soin et de netteté que certainement, de toutes ses peintures sur panneau, bien qu'elles soient rares, c'est la plus achevée et la plus belle. »

Sans contester les admirables beautés de cette toile, où se révèlent déjà des qualités éminentes, c'est dans les fresques immortelles de la Sixtine qu'il faut chercher le véritable Michel-Ange. Peintre, Michel-Ange a dit le dernier mot du dessin et il a réuni d'un seul coup, à un degré tout à fait supérieur, les deux qualités de la grande peinture, ayant été à la fois, dans la voûte de la Sixtine, « un décorateur prodigieux et un sublime inventeur ». En outre, il concilia la suavité du faire avec la fierté de l'invention. Sa pensée est altière, mais sa touche est précieuse. Mêlant les deux arts qu'il maniait en maître souverain, il fit de la sculpture pittoresque et de la peinture sculpturale, de telle façon que l'on reconnaît toujours en lui un peintre quand on regarde ses statues, et un sculpteur quand on regarde ses peintures.

La Sainte Famille figure aux " Offices " dans la salle de la Tribune.

Diamètre: 1.18 — *Figures grandeur nature.*

RUYSDAËL

PAYSAGE APRÈS LA PLUIE

SALLE XXIII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Paysage après la pluie

DEVANT les toiles de Ruysdaël il ne faut jamais s'attarder aux minuscules personnages qu'on y remarque ; ils sont là pour « meubler », pour satisfaire le goût bucolique de l'époque pour qui le paysage sans bergers ni paysans semblait une contrefaçon de la nature. A cette mode, le grand Ruysdaël se plia quelquefois, trop souvent, avec une sorte de dédaigneuse condescendance. Ce passionné de la nature négligeait l'homme, trop petit devant l'œuvre immense de Dieu ; il n'avait pas appris à le dessiner et il laissait à des peintres amis, comme Berghem ou Everdingen, le soin de les semer, points minuscules et sans importance, dans la grandiose majesté de ses tableaux.

Ne nous occupons donc pas de ce paysan et de ce chien qu'on aperçoit au premier plan, sur le bord d'une mare, ni de ce couple cheminant sur la route, ni des bergers qui, sur la droite, surveillent leurs troupeaux. Ce n'est pas du Ruysdaël et c'est l'accessoire négligeable placé là pour l'amateur. Le tableau, c'est dans la sévère beauté du paysage qu'il faut le chercher, c'est là d'ailleurs que l'œil s'arrête aussitôt ; il est tout entier dans cette nature sombre, un peu triste, mais qui apparaît d'une fraîcheur printanière après la pluie qui vient de laver les arbres et les feuilles ; il est dans ces nuages qui roulent dans le ciel leurs volutes encore chargées d'eau et dans ce rayon de soleil qui traverse la mare obscure pour éclairer la verte pelouse d'une prairie.

De tous les paysages de Ruysdaël se dégage une sorte de mélancolie ; le grand peintre hollandais trouve des couleurs mystérieuses et voilées pour exprimer l'émotion que lui cause une campagne attristée par un ciel orageux ; il ne voit pas, comme tant d'autres, le côté pittoresque de la nature, ses accidents heureux, ses formes colorées, sa lumière ; en proie à je ne sais quelle secrète et noble inquiétude, il poursuit en elle l'insaisissable idéal, l'inconnu. Cette passion grave, cette émotion profonde et contenue, cette conscience religieuse de l'essence divine cachée au sein de la nature, c'est l'âme et la force de Ruysdaël, c'est sa grandeur.

Citons la belle page consacrée par Charles Blanc au grand paysagiste de Haarlem :

« Ruysdaël, écrit-il, est le peintre des élégies de la nature et le poète des âmes éprouvées par la douleur. Il cherche les solitudes les plus mystérieuses, les endroits les plus recueillis ; il s'assied au pied des ruines, il erre au milieu des tombes abandonnées, il marche mélancolique au bord des torrents dont la chute monotone et bruyante berce la souffrance humaine ; quelquefois, il contemple le lierre montant derrière les grands arbres ou se mirant dans les plaines inondées. S'il est un coin de terre oublié des hommes, où la nature semble pleurer son isolement, c'est là qu'il s'arrête. Gœthe mourant s'écriait : *De la lumière, plus de lumière encore ;* j'imagine que Ruysdaël aurait pu dire en parlant à ses cascades, à ses rochers, à ses vagues, à ses nuages sinistres : *De la douleur, plus de douleur encore.* Il savourait enfin cette espèce de volupté que Montaigne avait devinée vaguement sans l'avoir jamais ressentie, quand il écrivait : « J'imagine qu'il y a quelque umbre de friandise et délicatesse au giron même de la meslancholie. » Aussi n'a-t-il pas besoin de chercher dans ses paysages des effets surprenants et terribles, d'appeler à son aide la foudre et le déluge. Souvent il lui suffit, pour nous inspirer une inexprimable mélancolie, de

nous montrer un grand pin dont le feuillage s'ouvre en parasol au sommet d'une tige haute et nue. Voilà comment, dans ses paysages de deux ou trois pieds de large, Ruysdaël à su produire les illusions de la solitude profonde et de l'espace infini. Pour arriver à d'aussi grands effets, il employa peu de moyens. Des arbres, des eaux et le ciel : voilà toutes ses machines. Il n'eut même pas recours à la tristesse, souvent banale, des fabriques ruinées. Il ne peignit que des troncs d'arbres déracinés par la tempête, ou des quartiers de roche entraînés par les torrents, c'est-à-dire les ruines de la nature, car la nature a ses ruines comme les monuments des hommes. La passion fut donc le génie de Ruysdaël. Et ce qui rend ses tableaux inestimables, c'est qu'il y a pour ainsi dire renfermé sous les glacis ses sentiments les plus intimes, les plus secrets; et en voyant un aussi rare mélange d'ineffable poésie et de précision rigoureuse, on peut dire qu'il a peint ses paysages dans cette chambre obscure, qui était son âme. »

Ruysdaël avait été attiré vers la peinture par une force irrésistible qui lui avait fait abandonner sa profession de médecin, dans laquelle il réussissait fort bien. Aux profits d'un métier lucratif, très honoré, il préféra les incertitudes du métier de peintre si souvent compliqué de misère. Ruysdaël ne fut jamais riche ; de son vivant ses tableaux se vendaient mal et ils se vendirent mal très longtemps après sa mort. Ce n'est guère que depuis un siècle que justice lui a été rendue et qu'il est considéré comme l'un des plus grands paysagistes de tous les temps.

Le Paysage après la pluie appartenait au comte de Galliffet ; il figure aujourd'hui aux " Offices " dans la salle XXIII, dite de l'école hollandaise.

Hauteur : 0.52. — Largeur : 0.60. — *Figures : 0,20.*

RAPHAËL

LA VIERGE AU CHARDONNERET

LA TRIBUNE. — ÉCOLE OMBRIENNE

La Vierge au chardonneret

RAPHAËL ! Phénomène inouï dont l'histoire n'offre peut-être aucun autre exemple, ce prodige de la peinture est à peine entré dans la vie, que déjà il peint des chefs-d'œuvre et bouleverse l'art ; météore étincelant et charmant, il ne fait pour ainsi dire que passer sur terre et, à l'heure où d'habitude les artistes cherchent encore leur voie, il s'éteint ayant laissé le plus extraordinaire et le plus génial ensemble de tableaux qui soit au monde. Raphaël est le prince de la peinture. Légèrement, comme en se jouant, il a traité tous les genres et, en tous, il s'affirme supérieur au point que l'on n'ose risquer aucune comparaison. « Nom immense, » s'écriait Rembrandt, le peintre dont le génie s'opposait le plus à celui de Raphaël. « Agenouille-toi devant celui-là, c'est notre maître à tous, » disait Delacroix à un élève devant le *Saint Michel* du Louvre. « Quel homme ! avouait le révolté Courbet, il m'écrase jusqu'à la poussière. » Et ces louanges venant d'artistes si éloignés de Raphaël par les aspirations et la technique, disent quelle prodigieuse force de séduction émane de son œuvre et quelle supérieure beauté s'en dégage.

Le divin Sanzio, comme on l'a appelé, était le fils d'un peintre qui eût sans doute laissé un nom fort honorable dans l'art s'il n'avait eu le bonheur ou le malheur d'être le père d'un tel génie. Ce fut le premier maître de Raphaël, qui passa ensuite dans l'atelier de Pérugin. L'influence de Pérugin sur Raphaël fut profonde et durable : assez

longtemps l'élève conserva cette naïveté dans l'expression et cette sévérité du dessin qui caractérisaient le maître ; il s'assimila pour toujours ce sentiment profond, cette sincérité intime, cette suavité rare, cette élévation de pensée, en un mot cet ensemble de qualités morales supérieures qui, plus encore que son incomparable habileté, ont valu à Sanzio le sceptre de la peinture.

N'examinons ici Raphaël que par ce côté de son œuvre si considérable et si diverse : le genre religieux. On peut affirmer qu'il s'y révéla, dès son premier essai, comme le maître des maîtres : l'Italie demeura confondue de l'onction, de la douceur, de la tendresse du jeune Sanzio dès qu'il touchait aux anges, aux saints ou aux docteurs de l'Église. Son onction devenait de l'adoration et sa ferveur se transformait en ravissement dès qu'il prenait les pinceaux pour exprimer la bonté et la beauté de la Vierge. Jamais, en aucun temps, la mère de Dieu n'a trouvé un interprète plus inspiré ni plus éloquent. Raphaël en a créé un type qui est demeuré immuable et qui lui a valu le titre de peintre des Madones.

Citer toutes les Madones peintes par Raphaël est impossible ; dire quelle est la plus célèbre ou la plus parfaite ne l'est pas moins. On peut, à son gré, préférer la *Madone de Saint-Sixte* à *la Belle Jardinière*, par exemple, sans que l'on puisse invoquer en faveur de son opinion d'autres motifs qu'une intime et inexplicable attraction personnelle ; mais de raisons techniques, on n'en saurait fournir aucune, tellement l'art du peintre est partout éminent.

La Vierge au chardonneret, que nous donnons ici, exerce la même emprise mystérieuse ; c'est un délicieux tableau, délicat, gracieux, qui ravit et retient. On y voit Marie tenant contre ses genoux l'Enfant Jésus auquel le petit saint Jean offre en souriant un oiseau. L'un et l'autre rayonnent d'une joie naïve : leur attitude est pleine de grâce enfantine et de douceur. La Vierge, à travers un voile de mélancolie humaine, a une expression divine, et il n'est pas jusqu'aux lointains attristés d'un

paysage planté d'arbres sans feuilles, qui ne répondent à une idée touchante.

Quand il s'agit d'un tableau de Raphaël, tout commentaire est superflu : on admire en silence, on se livre entièrement à une émotion qu'exprimeraient trop mal les paroles.

Ce précieux tableau de *la Vierge au chardonneret* fut peint par Raphaël, en 1506 à Florence, pendant un séjour qu'il fit dans cette ville. Le jeune peintre, aimable, beau et plein de talent, s'y était fait en peu de temps un grand nombre d'amis. Parmi ceux-ci, le plus intime, le plus cher, était Lorenzo Nasi, qui lui avait ouvert spontanément son cœur et sa maison. C'est pour ce Lorenzo Nasi, qui se maria à cette époque, que Raphaël peignit *la Vierge au chardonneret*, comme cadeau de noces. Ce tableau, souvenir et chef-d'œuvre d'un ami, fut toujours en grande vénération chez Lorenzo. Malheureusement, dit Vasari, le palais de Nasi et les riches habitations qui l'environnaient furent ensevelis sous un éboulement du mont San Giorgio, arrivé en 1548; mais, retrouvée en pièces parmi les ruines, la *Vierge* de Raphaël en fut pieusement retirée par le fils de Lorenzo, qui en fit rejoindre et rajuster les morceaux du mieux qu'il put. Ce désastre en entraîna un autre : celui de multiples restaurations qui ont fortement altéré la beauté de l'œuvre.

La Vierge au chardonneret figure aux " Offices ", dans la salle de la Tribune.

Hauteur : 1.06. — Largeur : 0.75. — *Figures petite nature.*

BRONZINO

MARIE, FILLE DE COSME Ier

SALLE XI. — ÉCOLE FLORENTINE



Marie, fille de Cosme Ier

DEUX parts très inégales sont à faire dans l'œuvre d'Angiolo di Cosimo, plus connu sous le nom de Bronzino : d'un côté celle du peintre religieux et du peintre mythologique, de l'autre celle du portraitiste. Dans le premier genre, il se montre artiste extrêmement habile, impeccable dessinateur, mais il accuse plus de science que d'inspiration ; on sent qu'il est trop nourri de belles-lettres, trop imprégné de la Renaissance païenne pour trouver les accents convenables, l'émotion, la sincérité, la ferveur qu'exige l'art chrétien. Au demeurant, il ne fut pas plus heureux dans l'expression de la beauté antique, parce qu'il n'a voulu ou su en considérer que la forme extérieure et qu'il n'a pas cherché à en pénétrer l'intime substance. Bronzino fut moins artiste que professeur. Comme tous ceux qui ont beaucoup de science, il aimait à la montrer ; il se complaisait à peindre les beaux torses, les épaules robustes, les bras élégants, les pieds d'un galbe pur afin de bien démontrer qu'il est impossible de dessiner d'un trait plus correct et d'un goût meilleur. Quant à la préoccupation du sujet, elle est nulle chez lui, il ne songe qu'à faire joli ; il est artificiel et maniéré ; il est la victime du bel esprit de l'époque qui le compta parmi ses représentants les plus autorisés. Car Bronzino déposait volontiers le pinceau pour manier la plume ; le peintre devenait poète et tournait un madrigal aussi agréablement qu'il dessinait un torse de déesse. Vasari tenait en égale estime le peintre et le poète ; il en fait un éloge dithyrambique, et nous savons que les contemporains de

Bronzino partageaient sur ce point l'opinion flatteuse de l'auteur de *la Vie des peintres.*

La postérité n'a pas accepté sans contrôle ces jugements ; elle les a passés au crible de sa critique. Bronzino, poète satirique et peintre religieux, ne s'est pas brillamment tiré de cette épreuve ; mais Bronzino portraitiste en est sorti dans un rayon d'apothéose.

Le portrait, voilà le domaine où Bronzino règne en maître. Devant la nature vivante, il se retrouve dans un élément où toutes ses qualités de science, d'exactitude, de précision peuvent se donner carrière. Maintenu dans la vérité par le souci de ne pas trahir son modèle, il ne s'abandonne pas à sa fantaisie, à son désir de briller ; il ne songe qu'à traduire la physionomie et l'âme du personnage. Le poète badin devient psychologue, il plonge au fond de son modèle un regard scrutateur et il fait monter sur le visage le plus intime caractère et la plus secrète personnalité. Vasari a pu dire, en parlant de Bronzino, que ses portraits sont vivants et qu'il ne leur manque que le souffle.

Ce talent de portraitiste le rendit rapidement célèbre à Florence, où il vécut au XVIe siècle. Grâce à la protection de Pontormo, son maître, il obtint, des couvents et confréries de la ville, de nombreuses commandes. Il peignit des tableaux d'autel, des fresques pour la chapelle de la Certosa et fit bon nombre de portraits de notables de la ville. Sa réputation le fit enfin remarquer par Cosme Ier qui présidait à cette époque aux destinées de Florence. Ce prince éclairé avait hérité de ses prédécesseurs le même mépris pour les scrupules politiques et le même goût pour tous les arts. Rejeton d'une famille astucieuse et violente où chacun se poussait au pouvoir par le poignard ou le poison, Cosme Ier n'avait pas dérogé à la tragique tradition ; il avait ramassé sa couronne grand-ducale dans le sang de son oncle, Lorenzo de Médicis, assassiné par lui. Mais ce condottière avait une âme d'artiste, et sa rude écorce d'aventurier s'assouplissait dans son commerce avec les peintres et les lettrés. Bronzino compta parmi ses préférés ; il

devint son ami et il exécuta pour lui toute sorte de travaux. Ce fut au point que le prince ne pouvait plus se séparer de lui : il lui envoyait message sur message pour le rappeler si quelque commande obligeait le peintre à quitter parfois Florence. Il lui confia le soin de peindre tous les membres de sa famille, y compris ses enfants illégitimes. Lui-même posa plusieurs fois devant lui. Dans toutes ces œuvres, Bronzino se distingue par une rare vigueur de dessin et une extraordinaire intensité dans l'expression. L'astuce, la cruauté, l'énergie, la finesse, la noblesse aussi se lisent sur les effigies de ces princes et de ces princesses qui portèrent en eux, tous et toutes, les qualités et les vices de la célèbre famille des Médicis.

La jeune princesse que nous donnons ici était la fille de Cosme Ier.
Malgré la puérilité et l'indécision des traits, on retrouve les lignes générales du visage par quoi se ressemblent tous les Médicis : sur sa figure poupine, on ne discerne que le charme de l'enfance et pas encore cette astuce qui rendit célèbre les femmes de cette race.

Les portraits laissés par Bronzino sont nombreux ; ils sont tous supérieurs, parce qu'ils sont simples et d'une fière exécution ; c'est à eux que le maître florentin doit le meilleur de sa gloire.

*Marie, fille de Cosme Ier* figure aux " Offices " dans la salle XI, dite salle du Baroccio.

Hauteur : 0.59. — Largeur : 0.45.— ***Figure grandeur nature.***

FRANZ MIÉRIS

LE CHARLATAN

SALLE XXII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Le Charlatan

FRANZ MIERIS fut avant tout, comme Gérard Dow dont il était l'élève, le peintre des riches intérieurs hollandais, des meubles ouvrés, des lustres brillants, des beaux verres où chatoient des liqueurs dorées. Il fut le peintre de la société élégante de son temps, qu'il ne fréquentait que comme artiste, car ses goûts et son tempérament l'écartaient plutôt des milieux réguliers et corrects. Il leur preférait de beaucoup la compagnie des buveurs, dans les tavernes de Leyde. Il s'était lié d'amitié avec Jean Steen, grand peintre comme lui, mais ivrogne invétéré dont il partageait les orgies nocturnes. Cette passion pour la bouteille lui valut maintes mésaventures dont l'une, entre autres, faillit lui coûter la vie. Une nuit qu'il traversait un pont, plus ivre que de coutume, il tomba dans la rivière, et il se serait infailliblement enlizé dans la vase si un savetier qui, par miracle, était encore éveillé n'avait entendu ses appels désespérés et ne l'avait tiré de ce mauvais pas. Pour récompenser son sauveteur, Miéris lui fit don d'un tableau qu'il revendit 800 florins.

L'amitié de Jean Steen ne fit que trop connaître à Mieris le monde des buveurs et des fumeurs qui peuplaient les tavernes hollandaises à cette epoque ; grâce à lui également il put étudier les scènes pittoresques de la rue qu'ils avaient, l'un et l'autre, loisir d'examiner entre deux stations au cabaret. D'esprit moins vif que Jean Steen, doué d'une observation moins aiguë et moins malicieuse, Miéris a, moins souvent que son ami, traité les sujets amusants de la vie populaire. Mais quand

il s'y est essayé, il y a montré un sens comique très réel. La minutie du détail souligne dans ses tableaux le côté plaisant et satirique que Jean Steen trouvait sans effort et traitait d'une touche piquante et légère.

C'est à ce genre populaire qu'appartient *le Charlatan* représenté ici, et le meilleur de son intérêt réside dans le fait qu'il nous montre le talent de Franz Miéris sous un aspect particulier, bien différent du Miéris peintre de bourgeoises vêtues de velours.

Ici, le cadre est moins pompeux. Nous ne sommes pas devant la maison d'un riche bourgeois, mais devant une chaumière en pleine campagne. Quelques personnes, de braves paysans hollandais faciles à amuser, se groupent autour d'un charlatan qui débite ses boniments et sa marchandise avec la faconde coutumière à ces sortes de gens. Comme il sait l'influence du costume sur le peuple, il arbore un magnifique pourpoint et sa tête s'orne d'un feutre gris du plus bel effet. De la main, il montre un objet à ses auditeurs dont le regard médusé dit fort bien l'éloquence persuasive du bonisseur et l'incurable naïveté de ses dupes. C'est l'éternelle comédie du bateleur ensorcelant le paysan que Franz Miéris a reproduite avec une fantaisie bonhomme non exempte de malice.

Ce tableau, qui est charmant, se recommande en outre par la qualité de l'exécution, qui est parfaite. Quant à la couleur, elle est fluide, claire même dans les ombres, précieuse et fine comme elle était à cette époque chez tous les peintres hollandais.

Ce qu'il faut admirer surtout en Miéris, jusque dans ses œuvres populaires, c'est le souci de la beauté. C'est par cette recherche du beau qu'il a mérité de survivre. « A parler franchement, écrit Charles Blanc, l'art d'imiter les étoffes, de les polir, ne suffirait pas à illustrer le nom d'un peintre. Le seul mérite de la forme ne saurait suffire. Il y faut un aliment pour l'esprit, ou un attrait pour le cœur. Si l'artiste n'est pas arrivé à ce dernier mot de l'art, c'est-à-dire à ce point où ses

plus délicats sentiments sont au bout de son pinceau, il est bien difficile que ses ouvrages lui survivent. Si les tableaux de Miéris sont estimés autant qu'ils l'étaient il y a deux cents ans, et même davantage, cela tient à cette passion de beauté dont nous parlions tout à l'heure, qui lui fit rechercher les traits fins, les peaux délicates, les jolies têtes, la grâce des attitudes et le bon goût des ajustements, et ces splendides étoffes, d'autant plus utiles à sa peinture que jamais il n'osa peindre des figures nues.

Comme peintre de scènes familières et de *conversations*, Franz Miéris apparaît un peu au-dessous de Gérard Dow, son maître et de Terburg et Metsu, ses rivaux. Avec autant de couleur et de finesse que le premier, il n'a pas son élévation d'esprit, ni sa noblesse ; il ne possède pas non plus l'aisance ni la fantaisie des deux autres ; mais il plaît par son souci de l'élégance et par le fini de l'exécution. Peintre de mœurs populaires, s'il n'atteint pas d'ordinaire à la force comique de son ami Jean Steen, du moins sait-il conserver à ses personnages une tournure amusante, empruntée et naïve qui ne manque pas de charme. Il mérite donc une place de choix parmi les « petits maîtres hollandais ».

Le Charlatan, acheté par Cosme III de Médicis, figure aux " Offices " dans la salle XXII, dite salle hollandaise.

Hauteur : 0.47. — Largeur : 0.36 — *Figures : 0.23.*

BOTTICELLI

LA NAISSANCE DE VÉNUS

SALLE XXX. — ÉCOLE FLORENTINE

La Naissance de Vénus

DANS la plupart de ses compositions mythologiques, Botticelli semble s'être inspiré des poèmes de Politien. Celui-ci, dans un passage de ses *Stanze,* a décrit en termes heureux la naissance de l'Anadyomène. Il y montre « la jeune femme au divin visage dont les Zéphyrs lascifs poussent vers la terre la conque flottante, et le ciel en paraît tout joyeux ». Sur le rivage, les Heures, en robe blanche, « dont la brise fait boucler la souple et flottante chevelure, » accueillent la déesse et lui tendent un vêtement parsemé d'étoiles. Debout sur sa conque marine, au milieu des eaux écumantes, l'immortelle retient d'une main ses longs cheveux, elle couvre de l'autre sa poitrine charmante, « et partout où se pose son pied sacré et divin, la grève se pare d'herbes et de fleurs ».

Botticelli s'est évidemment souvenu de ces vers en peignant son admirable tableau de la *Naissance de Vénus.* Il n'en a omis aucun détail et l'on voit, suspendus dans les airs, des Zéphyrs ailés qui soufflent à pleins poumons pour pousser vers la rive le frêle esquif de la déesse, pendant que de gracieuses jeunes filles se pressent vers elle pour couvrir ses blondes épaules du riche manteau étoilé.

Quelle ravissante peinture que celle-là et quelle poétique interprétation le peintre a su donner à la gracieuse légende! Vénus, déesse de la beauté et de l'amour, vient de surgir, radieuse et délicate, de l'écume des flots : elle est bien la fille de l'onde chantée par les poètes. Sur son corps charmant, encore humide des perles liquides de

la mer, est répandue une sorte de clarté nacrée qui compose un magnifique écran aux formes graciles et à la rayonnante beauté blonde de la naissante divinité.

« Il semble à peu près démontré, écrit M. Charles Diehl, que Botticelli a modelé sa Vénus d'après une statue antique conservée à Florence dans les collections des Médicis. Mais sur ce corps d'immortelle il a mis une tête qui n'a rien gardé de la sérénité classique. Sur ce visage irrégulier, dans ces grands yeux pensifs, on trouve une expression toute moderne de rêverie mélancolique, presque douloureuse. Et semblablement, malgré les roses qui pleuvent autour de la déesse, malgré les rehauts d'or qui décorent sa conque marine, ce n'est point dans une allégresse triomphante de la nature que Vénus se révèle au monde. Le ciel froid et pâle, la mer sombre que n'illumine aucun rayon de soleil, donnent à l'œuvre une tonalité grave, un peu triste. Il y a dans ce tableau, où devrait s'exprimer toute la joie de vivre, comme un écho du vers mélancolique du *Magnifique :*

Di doman non c'é certezza.

« Et ce n'est point là simple hasard ou bien imagination de commentateur trop subtil. Ce même type de la Vénus, cette même expression, Botticelli les donnera vers le même temps à toute une série de figures de Madones, et ce trait fait pressentir l'évolution qui s'accomplissait alors dans son âme et dans son génie. »

Quant aux qualités techniques de cette œuvre maîtresse, digne du fameux *Printemps*, elles sont de tout premier ordre. La couleur ordinairement un peu froide de Botticelli s'échauffe jusqu'aux tonalités profondes et sourdes. se fond en une harmonieuse variété qui rappelle un peu le faire vénitien. Le dessin, parfois indécis en d'autres toiles, est ici d'une ligne parfaite et d'une rare beauté : il est impossible de déployer plus de grâce aisée unie à plus de science que n'en a mis Botticelli pour peindre les Zéphyrs suspendus dans le ciel. Et que

dire de la Vénus, si belle dans sa triomphante nudité qu'on pense, en la voyant, aux plus rares joyaux de la statuaire antique ?

Il n'est peut-être pas de peintre qui ait subi, plus que Botticelli, l'influence directe de son temps. Comme Florence, sa ville natale, il sentait se combattre en lui les deux forces opposées du mysticisme chrétien et de la renaissance païenne. Et cette lutte fit de lui un peintre à la fois religieux et profane, qui ne fut ni franchement chrétien ni nettement païen et qui mêla le plus étrangement du monde la ferveur et la grâce dans les mêmes personnages. Mais l'influence qui prédomina en lui fut celle des humanistes ; il dut le meilleur de son inspiration à la littérature. Le peintre mythologique l'emporta toujours sur le peintre des Madones. La plupart de ses sujets, il les a puisés dans les écrits de Dante et de Boccace ; il s'est complu à traduire les visions charmantes des peintres ses contemporains et la grâce élégante des fables antiques. Aussi est-il, parmi les maîtres de son temps, celui « qui a le plus pleinement éprouvé la séduction des mythes païens, celui chez qui l'enthousiasme classique, passion maîtresse de la société des Médicis, a trouvé sa plus complète expression ».

La Naissance de Vénus avait été peinte par Botticelli pour Lorenzo di Pier Francesco, cousin de Laurent de Médicis, et fut transportée aux " Offices " en 1815, dans la salle XXX, dite salle de Botticelli.

Hauteur : 1.72. — Largeur : 2.72. — *Figures grandeur nature.*

N. POUSSIN

THÉSÉE A TRÉZÈNE

SALLE XX. — ÉCOLE FRANÇAISE



Thésée à Trézène

LORSQU'ON se trouve pour la première fois en présence d'une œuvre de Poussin, le sentiment immédiat est celui de la surprise, presque du malaise. La teinte obscure du coloris apparaît seule, aux trois quarts dévorée par le bitume remonté : dans cette ombre, des formes imprécises s'agitent, faisant des gestes dont on ne peut deviner le sens ni la portée. Mais comme tout change dès qu'on approche et qu'on « voit » ces personnages tout à l'heure noyés dans des demi-ténèbres ! Aussitôt se manifeste la sereine beauté de ces toiles, la noblesse antique des lignes, le magnifique talent du peintre.

Poussin fut véritablement un noble et grand artiste ; toute son existence fut consacrée à l'art et surtout à l'art antique. Venu tout jeune à Rome qu'il ne quitta pour ainsi dire jamais, il poursuivit dans la Ville Éternelle et dans ses environs historiques le secret de cette vie romaine d'autrefois qu'on s'inquiétait peu à cette époque de reconstituer et qu'il dut recueillir pièce à pièce, par l'étude des ruines éparses ou des bas-reliefs retrouvés. Le génie de Poussin est fait de labeur, de patience, de sincérité. Avec une science peu étendue, il en est arrivé à donner de l'antiquité une impression très juste, sinon très exacte historiquement. Dépourvu de documents sûrs, il complétait par son bon sens le peu que lui montraient les débris dont il disposait. Faute de sources claires, il puisait un peu partout sa science et il en fut réduit, traitant des sujets mythologiques, à leur donner pour cadre

les paysages coutumiers de la campagne romaine. Mais qu'importe, après tout ? Aucun peintre n'a pénétré aussi avant que Poussin dans l'âme antique ; son esprit a devancé le travail des savants, son regard a percé par endroits le voile épais jeté entre lui et les siècles disparus. Dans le commerce continu des dieux et des déesses, il s'est imprégné très fortement de la mythologie et il l'a traduite avec une noblesse et une beauté de formes que nul autre artiste n'a possédées au même degré.

Poussin est devenu une sorte de peintre classique, dans l'acception la plus large du terme ; je veux dire que chez lui le culte de la forme n'est pas l'unique préoccupation, mais qu'il pousse jusqu'à la vie intime de ses personnages. Ingres pouvait le réclamer comme le porte-étendard de la tradition, pendant que Delacroix le revendiquait comme un révolutionnaire : « On a tant répété, écrit-il, que Poussin est le plus classique des peintres qu'on sera peut-être surpris de le voir traiter par moi comme l'un des novateurs les plus hardis de la peinture. Poussin est arrivé au milieu d'écoles maniérées chez lesquelles le métier était préféré à la partie intellectuelle de l'art. Il a rompu avec toute cette fausseté. »

Poussin n'était pas moins remarquable comme homme que comme peintre. Sa vie est un des plus beaux exemples de ce que confère de dignité et de grandeur une tâche scrupuleusement accomplie. Dans cette Rome du XVII[e] siècle, livrée à des artistes sans conscience et sans talent, il apparaissait comme une sorte de prodige. On admirait cet homme austère qui avait l'amitié du roi de France, qui peignait sans relâche des tableaux pour tous les grands seigneurs de l'Europe et qui vivait simplement, presque pauvrement, dans une modeste maison du Pincio. On ne lui voyait rechercher ni l'argent ni la faveur; il ne sollicitait pas de commandes à la cour pontificale, et c'est sans doute ce qui explique pourquoi Poussin, ayant passé sa vie à Rome, n'a pour ainsi dire aucune toile dans la Ville Éternelle. Probe et conscien-

cieux, il s'indignait des prix que réclamaient pour leurs « barbouilleries » les mauvais peintres ses contemporains, qu'il accusait d'avoir des « mains de harpies ». Pour lui, quand on lui paye ses tableaux plus que son travail ne représente, il renvoie le surplus ; s'il est question de ne les point payer, il estime qu' « en faire présent, ce seraient des libéralités qui lui seraient messéantes ». Généralement il se base, pour estimer la valeur de son œuvre, sur le temps qu'il a mis à la peindre et sur le nombre de personnages qu'elle contient. Aussi, quand il mourut, ne laissa-t-il qu'une fortune médiocre.

Dans le tableau représenté ici, Thésée occupe le milieu de la toile. Il est tourné de profil, à gauche, vers sa mère Éthra. Elle est drapée dans un manteau bleu, accompagnée d'une esclave qui lui indique sous quelle pierre Égée a caché l'épée qu'il lui destine. Au second plan, on aperçoit des ruines.

Ce qu'il faut louer surtout dans Poussin, c'est la beauté des lignes et la noblesse des attitudes qui n'enlèvent rien d'ailleurs à l'expression des physionomies ni à la souplesse des mouvements. Admirons avec quel art est drapé le manteau de la mère de Thésée et n'oublions pas de signaler le paysage ; car, dans Poussin, rien n'est négligé et ses décors de tableaux feraient l'honneur d'un grand paysagiste.

Thésée à Trézène fut transporté, en 1793, du Garde-Meuble aux " Offices " dans la salle XX, dite salle de l'École française.

Hauteur : 0.96. — Largeur : 1.27. — *Figures : 0.51.*

LÉONARD DE VINCI

L'ANNONCIATION

SALLE XXVIII. — ÉCOLE TOSCANE

L'Annonciation

PARMI les sujets tirés de l'Écriture, le thème gracieux de l'Annonciation semble avoir sollicité particulièrement les peintres, j'entends les peintres italiens, car les Flamands et les Espagnols marquent toujours leurs préférences pour les sombres épisodes de la Passion ou pour le tragique dénouement du Calvaire dont la sombre beauté convenait mieux à leur tempérament imprégné de réalisme. Les Italiens, au contraire, prenaient plaisir aux scènes riantes et gracieuses, dont ils trouvaient autour d'eux les personnages et le décor, dans ces délicieuses villes qui s'appellent Florence ou Venise, que la nature semble s'être complu à combler de ses dons. Aussi la peinture italienne est-elle plus volontiers agréable que terrible, elle sourit plus qu'elle ne pleure et quand elle aborde le drame du Calvaire, elle est solennelle et recueillie sans horreur, elle émeut sans crisper nos nerfs, elle traite ce supplice d'un Dieu non pas comme l'atroce agonie d'un homme, mais comme un holocauste sublime d'où sortira la rédemption d'un monde.

C'est avec ces mêmes dispositions aimables que Léonard de Vinci a traité l'*Annonciation* représentée dans ce tableau. Quel plus joli décor pouvait-il donner à son œuvre que ces jardins ensoleillés et fleuris de la campagne florentine, arrosée par le paresseux Arno ? Nous sommes dans une villa somptueuse d'Italie, aux arbres bien taillés, aux allées bien dessinées, aux pelouses émaillées de fleurs. Avec ce beau mépris du XVI[e] siècle pour la vraisemblance historique, le

grand Léonard, à l'exemple de tous les peintres d'alors, ne s'est point soucié de reconstituer les lieux et les costumes de l'époque où se produisit l'événement. Les personnages, comme le paysage, sont de pure race florentine. Voyez la Vierge : assise dans un siège confortable devant un meuble de marbre richement sculpté, drapée dans un somptueux manteau bleu qui fait valoir la finesse de sa robe rouge, elle nous apparaît comme une patricienne attendant les visites sur le seuil de son palais bien plus que comme la pauvre fille de Juda qui donnera un Dieu au monde dans la glaciale obscurité d'une étable de montagne, ouverte à tous les vents. « *Sum nigra sed pulchra* », fait dire le Psalmiste à la Vierge. Elle est belle, certes, comme le veut la tradition, mais non pas de cette beauté brune, presque noire, des femmes d'Orient ; elle possède, au contraire, un teint éclatant de blancheur et son visage régulier s'encadre d'une chevelure blonde aux boucles bien soignées. C'est bien avec un air de reine un peu surprise qu'elle contemple l'étrange visiteur qui lui vient du Ciel. L'ange Gabriel est devant elle, agenouillé au milieu des fleurs, et lui annonce à quelle grande œuvre elle est promise. De sa main levée, il bénit celle qui bientôt deviendra, de par le choix divin, la souveraine du Ciel et de la Terre. Le costume de l'ange nous révèle qu'à l'époque du grand Léonard les habitants du Paradis s'habillaient, eux aussi, à la mode florentine et ces anachronismes ne sont pas le moindre charme de ces ouvrages où tant de naïveté s'unit à tant de génie et de science.

Nous avons signalé, dans une précédente notice, les affinités de conception et d'exécution de ce tableau avec celui de Lorenzo di Credi, sur le même sujet. La disposition des personnages est à peu près la même, celle du paysage aussi. On trouve même dans la facture des ressemblances telles que, pendant très longtemps ce beau tableau fut attribué à Lorenzo di Credi. Le baron de Liphart, juge autorisé, en a restitué la paternité à Léonard de Vinci en y reconnaissant une œuvre de sa jeunesse. « L'œuvre, écrit-il, a un charme de jeunesse tout

particulier ; le mouvement, l'ordonnance, la technique des couleurs encore un peu dures et épaisses, trahissent une main qui cherche, mais la draperie, le paysage, le clair-obscur et le ton du coloris décident en faveur de Léonard. »

Il n'est pas surprenant que cette *Annonciation* ait pu être attribuée à Lorenzo di Credi. Les deux artistes étaient à peu près du même âge, se connaissaient et travaillaient dans l'atelier du même maître. Il y a tout lieu de croire que, sous l'influence du même enseignement, ils se rencontrèrent sur plusieurs points en abordant une scène identique. Léonard, on le voit, n'a pas encore trouvé sa manière définitive, sa couleur n'a pas le fondu qui la distinguera plus tard ; ses figures surtout n'ont pas encore ce type allongé et fin, un peu troublant, qu'il leur donnera plus tard et dont nous trouvons l'expression supérieure dans les traits de *la Joconde,* du *Saint-Jean* et de *la Vierge aux rochers*.

Peut-on risquer une comparaison entre les œuvres de ces deux peintres qui ont laissé dans la postérité une réputation si différente ? Au ugement de certains, l'*Annonciation* de Credi l'emporterait sur celle de Vinci par la suavité de l'expression, par la plus grande élévation du sentiment chrétien. Cela nous paraît vrai : la peinture de Credi est vraiment une peinture religieuse, bien plus que celle de Léonard ; mais il y a dans celle-ci plus de légèreté de main, plus de fluidité dans la couleur, plus d'atmosphère dans le paysage. C'est une belle œuvre qui annonce déjà le maître génial.

L'*Annonciation* figura longtemps à l'église de Monte-Oliveto : elle fut transportée en 1867 aux " Offices " dans la salle XXVIII, dite troisième salle toscane.

Hauteur : 0.98. — Largeur : 2.18 — *Figures petite nature.*

TITIEN

ÉLÉONORE DE GONZAGUE

SALLE XVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Éléonore de Gonzague, duchesse d'Urbin

TITIEN est représenté dans les musées de Florence par de nombreuses toiles : la galerie des " Offices ", à elle seule, en possède quinze. Véronèse, Tintoret, Giorgione, Bellini, tous Vénitiens, s'y manifestent également par d'abondantes et somptueuses peintures. Il semble que Venise ait voulut vider sur le propre domaine de sa rivale la séculaire dispute qui les séparait, le violent débat entre le dessin et la couleur. Nous les voyons aujourd'hui côte à côte, les coloristes vénitiens et les dessinateurs florentins; nous possédons tous les éléments pour juger sans injustice puisque nous sommes sans passion ; et cependant le critique ou l'artiste qui passe des uns aux autres se laisse aller au charme particulier de chacun d'eux; après avoir admiré la chaude profondeur du coloris vénitien, il s'extasie devant l'impeccable souplesse du dessin toscan et le problème demeure entier, comme il l'était déjà du temps de Titien.

Ce serait presque une naïveté d'écrire ici que Vecelli Titien appartient au camp des coloristes, il est à peine plus utile de dire qu'il posséda la plus extraordinaire et la plus riche palette de tous les temps. Certes, cela ne veut pas dire que Titien ne dessinait pas, mais le dessin le préoccupait moins que la couleur, il ne donnait à la charpente que la solidité strictement indispensable pour y tendre les somptuosités de ses brocarts et de ses velours.

Giorgione, qui admirait Titien tout en le détestant, affirmait qu'il avait été peintre " dès le ventre de sa mère ". Titien est, en effet, si

l'on peut s'exprimer ainsi, le plus peintre de tous les peintres, et ses tableaux peuvent être regardés comme le dernier mot de l'exécution, comme le triomphe de l'art de peindre.

Peut-être serait-ce ici le lieu de définir exactement les qualités du coloris. Cet art ne réside pas uniquement dans l'emploi de couleurs fraîches et vives, mais dans le maniement de ces couleurs, dans la science des mélanges sur la palette, dans leur fondu sur le tableau. A en juger par le seul éclat de la toile, les Florentins, pour les profanes, l'emporteraient sur les peintres de Venise; mais pour qui sait voir, ceux-ci restent les maîtres par l'harmonieuse distribution des tons, par la chaleur et la profondeur des demi-teintes.

Le magnifique portrait de *la Duchesse d'Urbin* nous fournit un bel exemple de la supériorité des Vénitiens comme coloristes. Est-il rien de plus discret, de moins heurté, de moins criard ? Et cependant, la couleur en est admirable précisément à cause de cette discrétion supérieure qui donne à l'ensemble sa noblesse, sa chaleur, son harmonie. Les fards qui couvrent ce visage de patricienne sont répandus avec un art qui laisse tout l'éclat de la vie aux carnations, et les plis de cette robe somptueuse y sont notés avec une telle richesse de valeurs qu'on semble pouvoir manier dans ses doigts la riche étoffe. Le choix du fond, du paysage, des accessoires, n'est pas moins heureux; il n'est pas le fait du hasard, mais d'une étude approfondie ou, tout au moins, d'un instinct supérieur, commun à tous ces Vénitiens dont les yeux, dès l'enfance, étaient accoutumés et rompus aux jeux innombrables de la lumière sur les ors et les palais de la ville natale.

Elle est, de plus, charmante, cette Éléonore de Gonzague, femme de François-Marie de la Rovère, duc d'Urbin. Assise dans une chambre, de trois quarts tournée vers la gauche, elle porte une robe noire à nœuds jaunes, une chemisette blanche plissée, sur laquelle s'étale une lourde chaîne d'or supportant une broche à pendeloque. Sur la robe s'attache une riche cordelière à glands d'or. La beauté brune de

la duchesse s'encadre d'une chevelure noire maintenue par un bonnet noir et or. A gauche, sur une table, le petit chien préféré de la duchesse est endormi à côté d'une petite pendule. Par la fenêtre ouverte, on aperçoit un coin de campagne admirablement peint, dont les plans successifs se prolongent jusqu'à l'horizon.

Mais la merveille, dans ce portrait, c'est le visage de la duchesse, admirable d'exécution, de couleur et d'expression. Le peintre a fait transparaître dans cette image toute l'aristocratie du modèle, tempérée par une grande douceur et une réelle bonté. Car Éléonore de Gonzague, par son caractère affable, corrigeait et atténuait les rudesses et les colères du fier soldat qu'était le duc d'Urbin.

Celui-ci avait été le protecteur et l'ami de Titien, qui le peignit aussi, ainsi que son fils Guidibald. Ces trois portraits, d'une beauté rare, inspirèrent à l'Arétin deux sonnets assez médiocres où il s'écrie: « Quelle haine doit porter la mort au génie qui relève ainsi vivants ceux qu'elle a frappés! César connaît bien le prix de cette peinture, lui qui, s'y voyant revivre, s'en est encore plus félicité que de ses immortelles victoires! » L'Arétin vante surtout l'illusion de vie produite par le pinceau du maître. Certes cela est beau, mais cette illusion n'est pas la qualité première des portraits du Titien. Ce qui les distingue, ce n'est pas cette vérité extérieure des traits et de l'image, mais la vie intérieure, latente, la présence voilée de l'âme, l'éloquence de la pensée, le caractère. Avant de se heurter à leur corps, on est frappé de la distinction de leur esprit.

Le portrait d'*Élénore de Gonzague* fut peint en 1537 et provient de la galerie des ducs d'Urbin ; il figure aux " Offices " dans la salle XVIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 1.11. — Largeur : 1.02. — *Figure à mi-corps, grandeur nature.*

MANTEGNA

LA CIRCONCISION

SALLE XXXIV. — ECOLE DE PADOUE



La Circoncision

LA Vierge, en robe rouge, manteau vert et voile blanc, tournée de profil vers la gauche, présente l'Enfant Jésus au grand prêtre qui doit procéder au rite judaïque de la circoncision. Le grand prêtre, vieillard à la longue barbe, est revêtu de la robe sacerdotale blanche sur laquelle est passé un manteau bleu. Il prend les instruments nécessaires à l'opération dans un plat soutenu par un lévite, et qui contient des ciseaux et des linges. Des témoins assistent à cette scène : d'un côté, saint Joseph, père nourricier de l'Enfant-Dieu porte à l'officiant sa modeste offrande, un couple de colombes enfermées dans un panier; à droite, derrière la Vierge, se tiennent deux saintes femmes, l'une vieille, l'autre jeune, accompagnées d'un enfant. Au fond, sur la muraille, le sacrifice d'Abraham et Moïse présentant les tables de la loi.

Ce tableau constitue le volet droit d'un triptyque dont *l'Adoration des Mages*, que nous retrouverons plus tard, forme le panneau central, et la *Résurrection* le volet gauche. Toutes les qualités de Mantegna s'y retrouvent: la vigueur sculpturale du dessin, la science du modelé, le souci de la vérité.

Quand on songe à l'époque où vécut Mantegna, ce peintre nous apparaît comme un de ces élus très rares à qui le destin propice assigne une mission quasi providentielle. Venu au monde en plein xve siècle, c'est-à-dire en un temps où la peinture se débattait encore dans les langes étroits du byzantinisme, il eut le grand honneur, qu'il

partagea avec Giorgione, de libérer l'art et de lui ouvrir toutes larges les routes du progrès.

Tout jeune, Mantegna montra d'étonnantes dispositions pour la peinture. Il n'avait pas huit ans quand Francesco Squarcione, son maître, qui dirigeait à Padoue une école nombreuse, — elle ne comptait pas moins de cent trente-sept élèves — le distingua parmi tous les écoliers, l'aima, le prit dans sa maison et l'adopta pour fils. A dix ans, Mantegna était admis dans la corporation des peintres padouans.

Squarcione n'avait pas un grand génie, mais il était un excellent maître. Il avait beaucoup voyagé en Italie et en Grèce et en avait rapporté, avec un goût passionné de l'antique, une grande quantitéde dessins et de moulages qu'il donna à Mantegna comme modèles à copier. Le jeune artiste y puisa ses premières impressions du beau, le premier sentiment de l'élégance et le goût de ces draperies aux fines cassures qui font sentir les formes qu'elles couvrent et unissent aux souplesses de la nature la haute distinction du marbre et le choix des plis significatifs. Au contact de l'antiquité, Mantegna acquit une manière agréable, un penchant pour les sujets mythologiques, dont nous trouvons la plus remarquable expression dans la toile célèbre du Louvre : *le Parnasse*.

Comme peintre religieux, Mantegna s'était acquis une réputation considérable dans toute l'Italie. Il travailla dans toutes les églises de Padoue, de Mantoue, de Florence. L'illustre famille Gonzague le protégea et lui commanda de grands travaux; le pape Innocent VIII l'appela à Rome et lui confia la décoration de la chapelle du Belvédère. Dans toutes ces œuvres, Mantegna combine heureusement l'auguste dignité du style sculptural avec la tendresse des émotions évangéliques; il concilie à merveille l'énergie du pathétique avec le choix des mouvements superbes et des attitudes nobles ou élégantes. Bien qu'il sache, quand il le veut, s'assouplir jusqu'à l'onction et au charme, le talent de Mantegna est avant tout fait d'énergie et se complaît de préférence aux scènes dramatiques : mais telle Vierge, comme la *Madone de la*

Victoire, au Louvre, est aussi remarquable par la douceur de l'expression que le *Calvaire*, qui l'avoisine, est saisissant d'intensité dramatique.

Charles Blanc range Mantegna au nombre des plus illustres précurseurs du grand art ; il le juge de la façon suivante :

« Incomparable dans l'art de soumettre aux lois rigoureuses de la perspective toutes les formes et tous les mouvements du corps humain, prodigieusement habile à faire plafonner les figures dans les plus difficiles raccourcis, Mantegna, pour la science du dessin, peut tenir sa place entre le Vinci et Michel-Ange. Quelques traits mâles et ressentis lui suffisent à particulariser une figure, à exprimer un caractère. Coloriste sans principe et sans guide, ses tons semblent avoir pour objet unique de faire valoir l'excellence de son dessin; mais du moins, chacune de ses couleurs est choisie, rare et finement rompue, quand elle n'est pas pure et fière. En somme Andrea est un maître de la plus haute lignée et quelle que soit la place qu'on lui assigne dans le premier rang, il est impossible de le mettre au second. Placé aux confins du naturalisme, ce grand maître a vu l'aurore du plus grand style, et s'il est si précieux, si admirable et tant admiré, c'est que, tout en conservant encore quelque chose de l'âpreté du fruit vert, il annonce et déjà il possède la douceur du fruit mûr. »

La Circoncision décorait, avec les deux autres panneaux, la chapelle des ducs de Mantoue et fut plus tard vendue aux Médicis. Elle figure aux " Offices " depuis 1632, dans la salle XXXIV, dite deuxième salle vénitienne

---

Hauteur : .86 — Largeur : 0.43 — *Figures* : 0.31.

A. DÜRER

L'ADORATION DES MAGES

SALLE DE LA TRIBUNE. -- ÉCOLE ALLEMANDE



L'Adoration des Mages

DÜRER avait trente-trois ans lorsqu'il peignit l'*Adoration des Mages*. Bien que n'ayant pas atteint à l'apogée de son talent, il jouissait dans toute l'Allemagne et jusqu'en Italie d'une renommée considérable; il était déjà réputé comme peintre religieux, comme portraitiste, et plus encore comme graveur sur cuivre. Dans toutes ces œuvres se manifestait une grande souplesse alliée à une science profonde du dessin, mais par-dessus tout, s'affirmait déjà une extraordinaire fantaisie de composition, tempérée et comme disciplinée par la recherche tenace de la vérité.

Toutes ces qualités se remarquent dans ce magnifique tableau de l'*Adoration des Mages*, reproduit ici. Dans l'agencement de la scène ainsi que dans l'intention de l'artiste, quelque chose subsiste encore de cette grâce naïve, de cette touchante piété par où s'étaient particularisées les écoles allemandes de Cologne et de Nuremberg. Mais la pensée seule demeure primitive, l'exécution témoigne d'une réelle tendance vers l'affranchissement définitif. La disposition du paysage, le détail des ruines trahissent une influence étrangère, venue d'au delà des monts ; dans ce ciel d'un bleu si pur court une atmosphère italienne, et n'était le *burg* romantique érigé sur la crête d'une colline, vers l'horizon, on se croirait plus volontiers aux environs de Tivoli que dans les abruptes montagnes de Judée.

Ce qui n'appartient qu'à Dürer et qu'il a puisé uniquement dans son propre fonds, c'est la fantaisie avec laquelle il a groupé ses

personnages, c'est cette vérité du geste et de l'attitude, si nouvelle chez les peintres allemands; c'est aussi et surtout cette expression de vie donnée aux personnages qui sont bien désormais, grâce à lui, des êtres de chair et d'os et non plus de chimériques et raides mannequins.

Elle est vraiment belle et humaine, cette Vierge au doux regard qui présente son Divin Fils au baiser du vieux roi ; elle nous apparaît infiniment aimable quand la nature, les anges et les saints s'associent à sa joie maternelle. Le maître allemand est sans rival pour faire sentir le divin dans l'union calme des cœurs, dans l'effusion d'un bonheur partagé, dans l'allégresse intime et la joie innocente qui rayonnent sur tous les fronts groupés autour de la Mère et de l'Enfant.

Cette allégresse apparaît, contenue mais profonde, dans l'attitude du Mage agenouillé et dans celle du Roi debout qui attend son tour pour offrir ses présents au Dieu nouveau-né. Tout sourit dans cette toile, depuis le ciel éclatant de lumière jusqu'au frais tapis de verdure où caracolent des cavaliers ; la joie est sur les traits de ce monarque noir, en tenue de seigneur vénitien, qui tend un objet d'or vers l'Enfant-Dieu ; elle est aussi sur le visage de ce joueur de cornemuse accroupi à droite qui égaie de ses airs la scène évangélique.

Certes, tout cela est loin d'être conforme à la tradition ou à la vraisemblance historique, mais qu'importe à Dürer ? Il se moque de la tradition et de la vraisemblance, il n'a cure que de la vérité humaine et il la recherche à travers toute la fantaisie et toutes les imaginations qui semblent l'en éloigner. Les formules ne lui sont pas moins indifférentes; il s'en affranchit sans hésitation et nous le voyons abandonner, dans la reproduction de la Madone, le type classique de la Vierge sur un trône ; il nous la montre plus accessible, plus proche de nous, renfermant là, comme dans chacune de ses compositions religieuses, tout ce qu'il peut d'humanité et associant même la nature entière à la joie pure de la mère caressant son enfant;

s'abandonnant, sous l'impulsion de son seul génie, à toutes les inspirations, curieux même parfois d'étrange, mais sans quitter jamais le terrain solide de la réalité.

« Esprit admirablement équilibré, net, positif autant que lyrique et fantaisiste, il ne se paie pas de mots et, durant toute sa vie, ne cesse de poursuivre la vérité. Ajoutez à cet amour de la vérité et de la vie, une qualité non moins précieuse pour un artiste, et peut-être le plus merveilleux de tous les dons départis à Dürer : l'invention, une inépuisable fécondité d'imagination dont on ne se lasse pas d'admirer les trouvailles, toujours pittoresques et séduisantes. » (Marguiller.)

Ce merveilleux artiste possédait au physique et au moral les qualites qui caractérisent sa peinture : il était grand, vigoureux, plein de santé, élégant, de belles manières. A en croire Camerarius, « il était doué d'une voix douce et harmonieuse et il charmait tous ceux qui l'approchaient ». Il excellait dans tous les exercices du corps, il raffolait de la musique, de la danse, en un mot de tout ce qui donne un charme à l'existence ou un ornement à l'esprit. Il eût été le plus heureux des hommes si le caractère difficile de sa femme n'avait trop souvent troublé cette sérénité.

L'œuvre de Dürer est immense et toujours supérieure. Arrivé d'un bond jusqu'au génie, il s'y est maintenu sans faiblesse jusqu'à la fin, et il demeure le peintre le plus puissant qu'ait produit l'Allemagne.

L'*Adoration des Mages* avait appartenu à la galerie impériale de Vienne ; elle passa en 1793 aux " Offices " où elle est un des plus beaux joyaux de la glorieuse salle de la Tribune.

Hauteur : 0,97. — Largeur : 1.12. — *Figures grandeur demi-nature.*

MORONI

PORTRAIT D'HOMME

SALLE XVIII. — ÉCOLE DE BRESCIA

Portrait d'homme

CE fut une véritable infortune, pour bon nombre de peintres du XVIe siècle, d'être venus au monde et d'y avoir exercé leur art au moment où rayonnait la gloire de Titien. Comme un soleil dont l'aveuglant éclat domine tout, le génie de ce maître, par son rayonnement inouï, rejetait dans une sorte d'obscurité, les constellations de moindre grandeur. Ces lumières de deuxième ordre se perdaient et disparaissaient, absorbées par le foyer principal.

Moroni fut un des peintres qui eurent le plus à souffrir de ce redoutable voisinage. Venise, où triomphait Titien, était trop rapprochée de Brescia, où Moroni exerçait son art. S'il eut quelque réputation de son vivant, cette réputation ne dépassa pas les limites de sa terre natale. Nul personnage considérable ne l'honora de sa faveur; ni le pape ni l'empereur ne le connurent. Confiné dans sa petite cité provinciale, il n'avait d'autres protecteurs que les quelques gentilshommes éclairés qui en formaient l'élite et il ne rencontra guère, pour employer son talent, que les couvents de la province désireux de posséder dans leurs chapelles de bonnes peintures à des prix modérés.

A la différence de tant d'autres peintres qui, méconnus de leur vivant, montent à la lumière après leur mort, Moroni s'ensevelit tout entier dans le cercueil où son corps fut cloué le 6 février 1578. Son œuvre le suivit dans la tombe. Quelques années après, rien ne restait en Italie du nom de Moroni, pas même le souvenir. Ses tableaux, dont

beaucoup n'étaient pas signés, furent attribués arbitrairement à des rivaux plus heureux, et quelques-uns de ses portraits figurèrent au bénéfice de son maître Moretto, de Calcar, et même du Titien.

Le fait même que certaine de ses toiles a pu être mise au compte de Titien démontre éloquemment l'injustice dont souffrit le peintre de Brescia. Sans être un artiste de grande envolée, Moroni méritait mieux que cette indifférence : il possédait de belles qualités, il avait un dessin vigoureux, une parfaite science de la composition et une très grande habileté dans le maniement de la couleur. Comme tous les peintres de Brescia, il subit l'influence de l'école vénitienne : il fut un agréable coloriste et ses tableaux ont les teintes vives, un peu froides peut-être mais très fraîches, adoptées par Lorenzo Lotto.

Que lui manqua-t-il donc pour s'attribuer la place honorable que tant d'autres, avec moins de qualités, réussirent à se ménager ?

Moroni, il faut bien l'avouer, ne fut pas un artiste complet. Exécutant habile, il était assez dépourvu d'inspiration. De son maître Moretto, il n'avait ni le sentiment profond ni la nette vision. Peintre religieux, il place agréablement ses personnages, qui ne manquent ni de souplesse ni de mouvement, mais on n'éprouve pas, devant ses ingénieux tableaux, cette émotion religieuse qui devrait s'en dégager, parce que lui-même ne la ressentait pas en les peignant. On reste froid, parce qu'il fut lui-même froid, presque sans âme.

Moroni fut surtout un peintre de portraits et c'est par là qu'il a mérité de reconquérir la part de gloire dont une injuste indifférence l'avait dépossédé. Toutes ses effigies ont grande allure : elles se recommandent par la solidité de la facture, par l'élégance du dessin, par la sobre harmonie de la couleur. Tel de ses portraits, pour un juge superficiel, peut supporter la comparaison avec certaines œuvres du Titien : en quelques points, l'artiste de Brescia n'est pas indigne de figurer à côté du grand maître de Venise. Mais, si l'on regarde attentivement, l'infériorité de Moroni apparaît aussitôt.

Ses personnages, admirablement campés et parfaitement peints, font illusion, ils sont même, au dire des contemporains, d'une absolue ressemblance, mais cette ressemblance se limite aux traits extérieurs du visage, elle ne va pas au delà. Faute de posséder cette pénétration qui fait la gloire du Titien, Moroni s'arrête aux apparences ; son œil ne voit pas plus loin, il ne pénètre pas jusqu'à l'âme ; sa psychologie est trop sommaire pour pouvoir dégager l'âme de son modèle, le caractère, et les faire transparaître sur la toile.

Nous avons un témoignage de ce défaut dans le *Portrait d'homme* reproduit ici. Il est impossible, à ne considérer que l'exécution, de pousser plus loin l'art de la peinture. Sous ce rapport, nous sommes en présence d'un incontestable chef-d'œuvre, digne du Titien. Mais là s'arrête la ressemblance. Examinons cette tête de gentilhomme, si précieusement finie ; que lisons-nous sur les traits de ce personnage qui, cependant, prétend nous intéresser en nous montrant de sa main tendue une urne funéraire posée devant lui ? Ce qu'il fait et ce qu'il veut nous dire, nous ne le devinons pas, parce que son visage n'exprime rien, parce que nous cherchons vainement dans ses yeux l'explication du problème qu'il nous soumet.

Mais si, détournant notre esprit de ces pensées, nous ne voyons que l'exécution technique, nous sommes obligés de convenir qu'il est difficile d'atteindre à plus de perfection et que Moroni, ce peintre sans âme, possédait une main de praticien remarquablement experte. Et cela seul méritait de sauver de l'oubli le peintre de Brescia.

Le *Portrait d'homme* appartenait au Garde-Meuble royal, d'où il fut transporté, en 1797, aux "Offices". Il y figure dans la salle XVIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 1.07. — Largeur ***0.92. — Figure grandeur nature.***

PIERO DI COSIMO

LA DÉLIVRANCE D'ANDROMÈDE

PREMIER CORRIDOR. — ÉCOLE FLORENTINE



La Délivrance d'Andromède

PIERO DI COSIMO se spécialisa en quelque sorte dans la peinture des grands épisodes mythologiques. Alors que tant de peintres, ses contemporains, suivant une tradition pieuse et vénérable, décoraient des églises et glorifiaient la Vierge, il préféra gravir l'Olympe et vivre dans le commerce des divinités antiques. Lui aussi, il peignit des scènes religieuses, car il ne manquait ni de piété ni de sens chrétien; nous le voyons même à Rome, à une certaine époque de sa vie, collaborant avec son maître Rosselli aux fresques de la Chapelle Sixtine, mais ce genre de peinture n'est pas son affaire. Il ne convient ni à son tempérament ni à ses goûts; il n'a pas la ferveur intense, le sentiment profond qui guident la main du peintre religieux. Piero di Cosimo possède une imagination vive, un pinceau brillant, une fantaisie originale qui trouvent mieux à se satisfaire dans les faits et gestes des dieux et des héros.

Les dieux et les héros créés par Piero di Cosimo ont un charme tout particulier; on s'y intéresse dès le premier regard. Ils sont si curieux, si amusants, avec leurs cuirasses et leurs pourpoints du XVIe siècle! A cette époque, les peintres, et Cosimo moins que tout autre, s'embarrassaient peu de vérité ou même de vraisemblance dans le costume, et qui peut dire qu'ils ont eu tort? Drapés dans des vêtements antiques, ces personnages auraient peut-être plus de noblesse, mais ils perdraient beaucoup de leur grâce : ils n'auraient plus cette légèreté, cette fantaisie, cette naïveté qu'ils tiennent pour

une grande part de leur anachronique costume et qui est un des secrets de leur charme.

Qu'on ne croie pas, pourtant, que ces peintres n'avaient d'autre valeur que leur sincérité. Il suffit de jeter les yeux sur cette *Délivrance d'Andromède* pour se convaincre que Piero di Cosimo était passé maître dans l'art du dessin et qu'il possédait, sinon la science historique et mythologique, du moins un sentiment très développé de la beauté formelle, telle que la concevaient les peintres et sculpteurs de l'antiquité. Il est tel de ses personnages, dans ce tableau, dont l'harmonieuse régularité classique n'a pas été surpassée par Poussin lui-même : on pourrait citer comme exemple la jeune femme en robe rose, au premier plan, accroupie sur le sol dans un mouvement des jambes et de tout le corps qui est d'une noblesse supérieure.

L'artiste florentin avait d'ailleurs de qui tenir : son maître Rosselli était un peintre réputé et il avait profité de son enseignement. Il vivait d'ailleurs à une époque heureuse : en même temps que lui, grandissaient à Florence des artistes comme Credi et Léonard de Vinci, à qui l'unissait une forte amitié. Dans ce milieu tout imprégné de l'influence artistique renaissante, Piero di Cosimo put développer à son aise son goût pour la mythologie; et dans cette voie de prédilection, il sema ces fleurs précieuses — ses tableaux — qui font aujourd'hui l'orgueil des musées et des collections privées.

Tout est charmant dans ce tableau de la *Délivrance d'Andromède* que nous reproduisons ici. A vrai dire, c'est moins l'épisode lui-même de la délivrance que la réunion sur une même toile des différentes phases qui précédèrent et suivirent l'événement. Nous voyons en effet Persée, ce grand redresseur de torts, franchissant les airs de ses pieds ailés pour voler au secours de la belle Andromède, attachée sur une roche du rivage et menacée par un monstre hideux ; c'est le premier épisode.

Le deuxième nous montre le héros qui a pris position sur le dos

même du monstre et, de son épée, lui porte coup sur coup, tandis que la captive, terrorisée par la vue de la bête énorme, s'agite désespérément pour rompre les liens qui la maintiennent.

Enfin Persée triomphe, le monstre a péri sous ses coups et la belle captive délivrée tombe, à demi pâmée de reconnaissance et de joie, dans les bras de son libérateur, tandis qu'autour d'eux se presse un groupe qui manifeste son allégresse par ses chants et ses démonstrations bruyantes.

Ce dernier acte du drame, placé à la droite du tableau, est incontestablement le meilleur de cette œuvre curieuse et remarquable. Ce groupe a vraiment de la noblesse et le corps d'Andromède y est d'une pureté de lignes qui fait penser à Botticelli ou à Mantegna. Pour équilibrer sa composition, l'artiste a disposé sur la gauche un groupe d'assistants, qui se voilent la face à l'approche du monstre.

Tout cela est d'un art achevé où n'apparaît plus qu'en de rares endroits l'inexpérience primitive. On sent que la peinture italienne vient d'entrer dans une voie nouvelle : celle du progrès et du complet épanouissement.

Il y aurait injustice à ne voir dans ce tableau que les personnages. Le paysage ne leur est pas inférieur. Quant à la couleur, elle est un peu froide mais brillante, et le ciel y est d'une belle limpidité.

Signalons en terminant que Piero di Cosimo adorait peindre les bêtes. Dans le choix de ses sujets il s'arrêtait de préférence à ceux qui lui permettaient, comme ici, de peindre des animaux étranges où sa fantaisie se donnait carrière.

La Délivrance d'Andromède avait été peinte pour Filippo Strozzi le Vieux, illustre patricien de Florence. Elle figure aujourd'hui aux " Offices " dans le premier corridor, qui donne accès à la salle de la Tribune.

Hauteur : 0.60. — Largeur : 1.43. — *Figures : 0.17.*

ANNIBAL CARRACHE

BACCHANTE

TRIBUNE BOLONAISE



Bacchante

SUR la draperie rouge d'un lit de repos, la bacchante est étendue, étalant les chaudes somptuosités d'une chair mordorée et ferme. On ne la voit que de dos, car elle se tourne vers un satyre qui lui présente une coupe remplie de raisins. Au-dessus de sa tête vole un amour pendant qu'un autre, accroupi devant elle, embrasse ses jambes et fait claquer sa langue de plaisir.

De ce type de femme, que l'antiquité inventa pour symboliser l'intempérance et les plaisirs charnels, Annibal Carrache a parfaitement exprimé les caractères distinctifs : sa bacchante possède cette beauté vigoureuse, un peu vulgaire, qui éveille le désir plus que le sentiment ; sur l'or fauve de ses cheveux et sur le grain un peu rude de sa peau est resté comme un reflet du généreux soleil de l'Hellade, témoin de ses rondes bachiques à la lisière des bois, en compagnie des satyres et des faunes. En regardant d'un peu plus près, nous découvririons sur cet épiderme blond les poussières du sol et les brindilles d'herbes des clairières, agglutinées pendant les sommeils lourds en pleine campagne, après l'orgie. Cette femme est bien la « bête dangereuse » dont parle l'Évangile, l'éternelle tentatrice de l'homme, avec sa chair provocante, ses regards pleins de flamme, ses charmes insolents. Carrache aurait pu, s'il l'avait voulu, accentuer davantage le caractère e sensualité de la bacchante : il se contente de nous la montrer dans une attitude relativement honnête ; et, sans le cortège de satyres et d'amours libertins qui l'environnent, on pourrait la prendre pour une

Vénus au repos. C'est que Carrache, avec beaucoup de goût, possédait au plus haut degré ce sens italien de la mesure qui est le secret de la noblesse de son art.

Car Annibal Carrache fut un grand et noble artiste. On a pu discuter sur l'influence plus ou moins heureuse qu'il exerça, par son enseignement, sur la peinture italienne, on ne saurait contester qu'il possédait toutes les belles qualités par où se reconnaissent les maîtres. Admirablement doué naturellement, il compléta et perfectionna ses facultés personnelles par une prodigieuse puissance d'assimilation qui lui permit d'aborder tous les genres, de manier toutes les gammes du clavier, de faire vibrer toutes les cordes de la lyre, d'unir à la vigueur de Michel-Ange la perfection de Raphaël, au réalisme de Caravage la suavité de Corrège et la morbidesse de Vinci.

L'erreur de Carrache, chef d'école, consiste précisément à avoir transformé en principe d'enseignement cet éclectisme qui était chez lui une heureuse mais exceptionnelle rencontre de dons supérieurs. Parce qu'il avait pu s'inspirer des grands maîtres et même leur emprunter sans abdiquer son indépendance personnelle et son originalité, il crut que tous pouvaient atteindre au même but et il érigea comme règle absolue qu'il faut prendre, à chacun des illustres devanciers, ce qu'il possède de meilleur et se l'assimiler, tirant de ce raisonnement la conclusion que, de l'accord de ces perfections particulières, devait naître logiquement la perfection absolue.

Ce programme esthétique fut ainsi formulé par Augustin Carrache, frère d'Annibal, qui fut le théoricien de l'école nouvelle :

Quiconque veut devenir un bon peintre — Doit avoir dans la main le dessin de l'école romaine, — Le mouvement et l'art d'ombrer vénitiens — Et le beau coloris de Lombardie.

Il doit suivre la voie terrible tracée par Michel-Ange, — Le vrai naturel de Titien, — Le style pur et souverain de Corrège, — La juste symétrie de Raphaël,

De Tibaldi la bienséance et les bases, — Du docte Primatice l'invention — Et un peu de la grâce du Parmesan.

Cette sorte de décalogue rimé fut accueilli avec enthousiasme par les jeunes artistes de Bologne, où les trois Carrache exerçaient leur art et professaient leur doctrine. Les élèves affluèrent dans cette école, qui prit d'abord le nom d'*Academia degli Desiderosi,* pour marquer les regrets du passé et les espérances actuelles ; quand elle fut en marche vers le succès, elle s'intitula *Academia degl' Incaminati*, pour s'appeler bientôt tout simplement l'*Académie des Carrache.*

« Leur enseignement, écrit Pierre de Bouchaud, était public. Il se formait par des sortes de cours où tout ce qui, de près ou de loin, se rattachait à la peinture, formait l'objet d'expositions, de démonstrations et de commentaires. Louis Carrache avait, en sa qualité de chef, la haute main sur les études. Annibal développait les règles du dessin, de la couleur, guidait le crayon et le pinceau des débutants. Augustin s'occupait de l'histoire de l'art, parlait de la perspective, de l'anatomie, sur lesquelles il composait des traités, des poèmes et des sonnets. »

Une école, dont l'enseignement se fondait sur l'imitation, devait fatalement aboutir à l'abolition de la personnalité. Elle ne put y échapper, tous les adeptes n'ayant pas le robuste tempérament d'Annibal Carrache. Aussi l'école de Bologne n'a-t-elle produit que des peintres de second ordre, à quelques exceptions près. Mais ces exceptions sont glorieuses : elles s'appellent l'Albane, le Guide et le Dominiquin.

La *Bacchante*, bien que très maltraitée par le temps qui en a assombri la couleur, est une œuvre de première valeur bien digne de figurer dans cette salle de la Tribune où l'a placée l'intelligente direction de la galerie des " Offices "

Hauteur : 1.09. — Largeur : 1.39. — ***Figures grandeur demi-nature.***

PALMA VECCHIO

JUDITH

SALLE XIX. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Judith

IL est difficile de croire qu'une femme d'une chair aussi molle se soit réellement servie du cimeterre qu'elle porte à la main et ait coupé la tête qu'elle tient par la barbe. Ce n'est pas avec des traits aussi reposés, des yeux aussi limpides que nous nous représentons l'héroïne juive, meurtrière d'Holopherne. Son bel ajustement, aux plis soyeux et réguliers, n'indique pas que celle qui le porte vient de jouer un rôle tragique de justicière. Déjà nous avons vu, dans une précédente planche, Judith interprétée par Botticelli et nous nous étions étonnés de l'élégante désinvolture, de l'allure pimpante de la jeune héroïne, revenant du camp de Béthulie, son méritoire forfait accompli. Mais du moins peut-on expliquer son aisance et sa mine rieuse par la joie qu'elle éprouve d'avoir tué l'ennemi de son peuple. Aucun sentiment analogue ne se lit sur le visage de la blonde et grasse Judith de Palma Vecchio. Son masque indifférent ne trahit ni émotion, ni colère, ni plaisir ; on croirait que le trophée sinistre qu'elle maintient sur son genou lui a été confié pour un instant et qu'on va bientôt l'en débarrasser. Rien, en un mot, qui soit plus éloigné de la vérité historique ou plus simplement de la vraisemblance.

Mais on oublie vite tout cela en regardant l'ovale si jeune du visage, les flots de la chevelure blonde, la blancheur des étoffes, l'éclat des broderies.

Sans aucun doute, Jacopo Palma n'a pas eu véritablement l'intention de peindre la meurtrière d'Holopherne, mais simplement

un portrait de femme, qu'il aura dotée ensuite, par fantaisie, de ces attributs belliqueux et héroïques. Le peintre est en effet le créateur de ces figures de femmes parfois trop opulentes, comme les aima avec prédilection la dernière école vénitienne, mais, chez lui, elles conservent toujours leur noblesse.

Contemporain de Titien et de Tintoret, Jacopo Palma — que l'on appelle Palma le Vieux pour le distinguer de son petit-neveu qui portait le même nom — fut un bel artiste qui n'est pas indigne de figurer à côté de ses deux grands rivaux.

On ne peut pas affirmer qu'il fut l'élève de Titien, mais il le fréquenta, connut et aima passionnément son œuvre et s'assimila si bien sa manière que certains de ses tableaux, comme *l'Adoration des bergers* du Louvre, ont été longtemps attribués au grand Vénitien.

Palma possédait même une qualité par où il l'emportait incontestablement sur tous ses contemporains : l'expression religieuse. Ses tableaux d'église témoignent d'une hauteur d'inspiration, d'un sentiment profond que n'a jamais atteints la peinture vénitienne, plus brillante qu'émotive, plus préoccupée de couleur que de ferveur. On peut citer, avec *l'Adoration* du Louvre, la *Sainte Barbe* et le *Mariage de la Vierge* qui, pour la puissance de l'exécution et l'intensité de l'émotion, supportent le parallèle avec les œuvres les plus illustres.

Cependant Vasari juge bien quand il dit que Palma était plus habile coloriste que vaillant dessinateur. Amoureux de sa peinture, attentif, patient, il finissait beaucoup ses tableaux, fondait ses couleurs, et il fut un des premiers à pratiquer cette manière tendre, effumée (*sfumata*) dont le véritable inventeur fut Léonard de Vinci, mais qui, dans l'école vénitienne, ne commença réellement qu'à Giorgione ; et comme Giorgione était à peu près du même âge que Palma, on peut vraiment dire que celui-ci fut des premiers, parmi les Vénitiens, à exprimer en peinture la présence de l'air et cette heureuse indécision

qui fait tourner les formes en dévorant la sécheresse des contours.

Un certain nombre de critiques ont cru reconnaître dans la *Judith* un type de femme reproduit très souvent par Palma d'après un modèle unique qui n'était autre que sa fille Violante, célèbre par la passion qu'elle inspira à Titien. Ce grand peintre aima deux femmes de ce nom : la première est celle qu'il a représentée dans son *Triomphe de Bacchus*, marchant parmi les bacchantes, une violette au sein, une *viola*, par allusion à son nom. Lorsque Palma fréquenta Titien, soit comme élève soit comme imitateur, sa fille était encore enfant et peut-être fut-ce Titien qui lui fit donner ce nom de Violante, en souvenir de la première femme qu'il avait aimée. On s'accorde à croire que la belle jeune fille ne se donna au grand artiste qu'après la mort de son père, survenue prématurément. Titien, à cette époque, était dans un âge très avancé.

Titien, comme Palma, fit à diverses reprises le portrait de Violante, ce qui permet de l'identifier à la *Judith*. Elle est reconnaissable à ses grands yeux ouverts et limpides, à ses joues pleines, à sa bouche épanouie et voluptueuse, à son nez tendineux, dont le bout est comme taillé à facettes et finit à peu près en losange. C'est une blonde robuste, aux carnations nourries, aux larges épaules ; elle est vue tantôt en déshabillé à sa toilette, sa belle poitrine à demi nue, tantôt dans ses riches atours, avec chaînes, nœuds de rubans, bouffantes et crevés. Dans le tableau représenté ici, Palma l'a gratifiée d'attributs guerriers qui ne lui conviennent guère.

La *Judith* n'en est pas moins une très belle œuvre, bien digne de la galerie des " Offices ", qui la possède. Elle figure dans la salle XIX, dite deuxième salle vénitienne.

Hauteur : 0.90. — Largeur : 0.77. — *Figure à mi-corps, petite nature.*

LE CORRÈGE

LE REPOS EN ÉGYPTE

TRIBUNE. — ÉCOLE DE PARME



Le Repos en Egypte

LA Sainte Famille a quitté la Judée, fuyant la rage exterminatrice d'Hérode. Pendant des jours et des jours, la marche se poursuit, la Vierge, montée sur un âne, et maintenant contre elle le fruit glorieux de ses entrailles, Joseph, cheminant à côté du groupe divin, appuyé sur son bâton de route. Fréquemment, la mère regarde derrière elle, vers l'horizon, dans la crainte d'y voir apparaître les soldats du roi persécuteur. Le jour, on va sous le soleil torride ; la nuit, on se repose dans le premier abri qui s'offre, toit fragile d'un arbre ou caverne sombre d'un rocher. Enfin, la terre hospitalière de l'Égypte a été atteinte et les fugitifs ont moins d'inquiétude. La Sainte Famille est arrivée au terme d'une fatigante journée et elle a trouvé un refuge sous la voûte protectrice d'une forêt ; nous la voyons, dans ce tableau, installée pour la nuit.

La Vierge, en robe jaune et manteau bleu, est assise au centre, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, auquel saint Joseph, debout à gauche, présente des dattes qu'il vient de cueillir.

A la droite du groupe, le peintre a placé en adoration saint François, sans doute comme un hommage au saint patron du couvent qui commanda le tableau.

Ce couvent était situé à Correggio, pays natal de l'artiste. Si l'on en croit Lanzi, ce tableau formait le morceau central d'un triptyque, dont les volets représentaient saint Barthélemy et saint Jean. On y reconnaît une œuvre de jeunesse d'Antonio Allegri dont le talent n'avait pas

encore atteint cette extraordinaire perfection qui met Corrège au rang des plus grands maîtres. Il y a quelque embarras encore dans l'expression indifférente de la mère et dans l'irrésolution de l'enfant qui prennent les dattes cueillies par Joseph ; la couleur est encore inégale mais elle a des parties d'un fini merveilleux.

Mais quelle science, déjà, dans la composition. quel charme dans les attitudes et quelle puissance d'expression dans les visages de saint Joseph et de saint François ! La suavité et la grâce, ces qualités maîtresses du grand peintre, s'affirment en de menus détails, dans la légèreté du trait, dans la finesse vaporeuse du coloris, dans la fuyante profondeur des plans. Sans atteindre à la sublimité d'exécution de l'*Antiope* ou du *Mariage de sainte Catherine*, cette œuvre magnifique annonce le génial artiste que Corrège sera bientôt.

Fait qui semble incroyable, cet homme, dont la gloire balance aujourd'hui celle de Raphaël et de Vinci, demeura complètement inconnu de son vivant, hors de sa terre natale. On l'ignorait à Rome et dans toutes les principautés de la péninsule où se dispensaient alors les faveurs et les commandes : son nom n'arriva jamais jusqu'à l'oreille des papes ou des grands de ce monde. Retiré dans sa petite ville provinciale, il travailla obscurément et presque sans profits pour le compte de principicules pourvus de plus de goût que de sequins ; il n'en préparait pas moins, à son insu, la plus belle moisson de gloire, et ces toiles, peintes sans ambition, pour la seule joie de peindre, rayonnent aujourd'hui sur le monde et l'émerveillent. Ce n'est pas moins une grande pitié de penser que rien de la vie du Corrège n'est parvenu jusqu'à nous et qu'on ignore même la date de sa naissance.

Quelques rares échos, recueillis par Lanzi, ont permis de reconstituer approximativement cette existence obscure. Par eux, nous savons que le premier éveil du sentiment artistique du jeune Allegri s'opéra devant *la Victoire* de Mantegna, à Mantoue, qui le souleva d'enthousiasme. Tout, en effet, pour un œil averti, révèle entre les œuvres de

Corrège et celles de Mantegna une évidente filiation. Corrège a poussé à la perfection l'expression des physionomies, la finesse et l'éclat du coloris, la tournure élégante du dessin, caractères distinctifs du père de l'école de Mantoue. A ces qualités il a su ajouter tout ce qui fait l'originalité de son génie, la grâce ineffable, la vie intérieure, la magie des effets, et, par-dessus toutes choses, cette pâte admirable dont il a découvert et gardé le secret.

L'influence de Mantegna est manifeste, dans ce petit tableau du *Repos en Égypte,* reproduit ici. Le style conserve encore quelque chose de la raideur primitive, les plis des vêtements ont, comme ceux de Mantegna, des lignes presque sculpturales, ils sont collés aux membres, sans ampleur et sans mouvement. Et l'on peut dire avec Mengs que « si Corrège s'en était seulement tenu à ce style, il n'aurait pu manquer de s'égaler à Ghirlandajo, à Bellini, à Mantegna et au Pérugin, mais ne serait pas monté plus haut ».

Le Repos en Égypte n'en est pas moins une œuvre de premier ordre, qui ferait honneur aux plus grands artistes. Le duc François I[er], de Modène, quand il vit ce tableau, en fut à ce point émerveillé qu'il usa d'un stratagème peu délicat pour se l'approprier. Il dépêcha au couvent des Franciscains de Correggio un peintre habile du nom de Boulenger, sous le prétexte d'en faire une copie, et quand celle-ci fut achevée, il la substitua à l'original. Une fois en possession de l'œuvre convoitée, le duc répara de son mieux son indélicatesse vis-à-vis des moines en leur faisant une donation de terrains.

Cette peinture fut ensuite échangée avec les Médicis contre un *Sacrifice d'Abraham,* par Andréa del Sarto; elle est exposée, depuis le XVII[e] siècle, à la galerie des " Offices, " où elle figure dans l'illustre salle de la Tribune.

Hauteur : 1.21. — Largeur : 1.03. — *Figures : 0.85.*

DAVID TÉNIERS

LES VIEUX AMOUREUX

SALLE XXI — ÉCOLE FLAMANDE



Les Vieux Amoureux

DAVID TÉNIERS le Jeune jouit du privilège, bien rare dans l'histoire, d'avoir réuni sur son œuvre l'unanimité des suffrages, d'avoir forcé la louange des critiques et des artistes les moins favorables à son genre familier et populaire. David, le peintre académique, raffolait de sa peinture, si différente de la sienne, et les plus solennels bâtisseurs de « grandes machines » s'accordent sur l'excellence et la verve de Téniers.

Louis XIV, seul, aurait montré de la répulsion pour les buveurs et les fumeurs de l'artiste flamand. Un jour, comme on lui mettait sous les yeux une toile de Téniers, il se serait écrié :

« Otez de devant moi ces magots ! »

Mais cette anecdote même est fantaisiste. Le grand roi, malgré son goût pour la peinture noble, savait reconnaître le talent, même dans un genre qu'il jugeait inférieur. Et M. Gonze affirme, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, que la chambre à coucher royale renfermait deux tableaux de Téniers.

Il est impossible d'échapper au charme de Téniers, de ne pas apprécier cette fantaisie étourdissante où se mêlent la malice et l'observation ; on s'épanouit de bon cœur à la vue de ces paysans courtauds, gauches, qui accomplissent de façon comique les actes les plus simples de la vie, qui sont amusants sans être ridicules, qui sont, en un mot, une joie véritable pour les yeux.

N'est-elle pas vraiment délicieuse, d'intention et d'exécution,

cette petite toile des *Vieux Amoureux?* N'est-elle pas d'une drôlerie irrésistible la scène de séduction qui met aux prises deux paysans déjà sur le retour mais en qui la chaleur du vin a ranimé d'amoureuses ardeurs ? Lui, jovial et rieur, devient entreprenant ; il a passé un bras autour du cou de sa partenaire et, de sa main restée libre, lui caresse le menton ; la commère ne semble éprouver à ce jeu ni colère ni plaisir, sa face parcheminée trahit l'hébétement de l'ivresse bien plus que l'émotion du désir ; toute raidie sur son banc, elle écoute d'un air absent et sans les comprendre, les gaudrioles que lui conte son compagnon. Dans le fond du cabaret, on aperçoit un autre paysan qui sort sans doute pour laisser les coudées franches au vieux conquérant. Tout cela est finement observé et rendu avec une malicieuse et spirituelle bonhomie.

Il ne faudrait pas croire que la fantaisie soit l'unique mérite de Téniers : peu de peintres ont possédé d'aussi belles qualités que lui. Il est vraiment un maître par la science, par la composition, par la couleur. « Personne, écrit Théophile Gautier, n'a travaillé d'une façon plus libre, plus légère, plus rapide. Sa peinture, blonde, transparente, maintenue dans des gammes rousses ou des gris tendres, procède par larges tonalités que modèlent en deux ou trois coups, des touches piquantes, des réveillons spirituels. Un point de lumière, une demi-teinte, un reflet, et voilà un pot de grès, une bouteille de verre qui semblent terminés avec un soin excessif. L'effet juste est obtenu à très peu de frais. Il en est de même pour les figures, accusées par méplats avec une prestesse et une certitude de grand artiste. »

Téniers fut un des plus extraordinaires virtuoses dans l'art difficile du clair-obscur : il n'a pas son pareil pour jeter des rayons dans les sombres recoins d'une auberge, et cette lumière, sous son pinceau, prend des teintes chaudes et brillantes où semblent flotter des paillettes d'or. Sous sa caresse les ténèbres s'animent,

et l'œil ne tarde pas à y discerner des personnages d'abord inaperçus qui jouent un rôle dans l'harmonie de la toile.

Cette habileté avait le rare mérite de n'être pas apparente. « Dans Téniers, écrit Diderot, le spectateur cherche ce qui donne de la profondeur à la scène, ce qui sépare cette profondeur en une infinité de plans, ce qui fait avancer ou reculer les figures, ce qui fait circuler l'air autour d'elles, et ne le trouve pas. »

Téniers avait le travail extrêmement facile ; concevoir et exécuter sont chez lui deux opérations presque simultanées, sa pensée est à peine éclose dans son esprit qu'elle prend déjà forme sur la toile. Son œuvre est immense et l'artiste disait avec orgueil, sur la fin de sa vie : « Pour loger mes tableaux, il faudrait une galerie de deux lieues de long. »

Ces tableaux, si rapidement brossés et si rapidement exécutés, ont été appelés les " Après-dîner de Téniers " pour marquer l'incroyable vélocité de sa main. Un jour, à l'époque de sa jeunesse, le peintre, parcourant la campagne, entre dans une auberge pour y dîner. Il n'a pas d'argent, mais il ne s'en inquiète pas. Le repas fini, il faut payer ; Téniers se décide à solder sa dépense "en monnaie de peintre". Il prend ses pinceaux et en fort peu de temps il peint un mendiant qui joue de la cornemuse devant la porte. Le tableau est superbe ; un Anglais, son voisin de table, s'enthousiasme et l'achète aussitôt. Téniers peut payer son dîner et régale en outre le mendiant ravi.

Le précieux petit tableau des *Vieux Amoureux* figure aux "Offices" dans la salle XXI, dite deuxième salle flamande.

Hauteur : 0,25. — Largeur : 0,21. — *Figures petite nature.*

MASACCIO

LE PORTIER DES CHARTREUX

SALLE XXVI. — ÉCOLE TOSCANE



Le Portier des Chartreux

CETTE superbe tête de vieillard, qui se détache si vivante dans la grisaille de la bure, avec le plissement des rides innombrables, avec l'acuité des yeux et la finesse narquoise des lèvres, est peinte à fresque sur une tuile. Telle est la supériorité de ce morceau que, très longtemps, il fut attribué à Botticelli, puis à Filippo Lippi ; il semblait impossible qu'il fut l'œuvre d'un artiste du xv[e] siècle à son début. Mais les patientes recherches de la critique l'ont enfin restituée à son auteur véritable et l'admiration s'augmente encore, car cet auteur était un jeune homme, presque un enfant.

Le mouvement de rénovation artistique, éclos en Italie vers 1410, n'est certainement pas l'œuvre d'un seul homme ; il est essentiellement collectif, et tout une légion de vaillants artistes, peintres, sculpteurs, architectes, y collabora. Néanmoins, lorsqu'on y regarde de plus près, on voit se détacher de ce groupe de conquérants quelques personnalités éminentes. L'histoire, qui est ici d'accord avec la justice, attribue a Masaccio l'honneur principal de la victoire. C'est ce jeune héros, c'est cet enfant qui a conquis la toison d'or.

La vie de ce bel artiste est enveloppée d'obscurités que les plus opiniâtres recherches n'ont pu complètement dissiper. Vasari, se montre à son sujet plus hésitant qu'à l'ordinaire. Il ne parle que d'après des souvenirs ou des traditions orales, et la précision de son récit s'en ressent. Mais un document récent, publié par le docteur Gaye, a mis en lumière des faits nouveaux et des dates définitives.

Grâce à lui, nous savons aujourd'hui que Masaccio naquit à Castel San Giovanni, dans le val d'Arno, en 1402. Son père s'appelait Giovanni di Simone Guidi. *Masaccio* est donc un surnom, un diminutif de Tomaso, Tomasaccio et par abréviation Masaccio. Cette terminaison qui implique toujours en Italie un sens péjoratif, serait due au désordre du jeune artiste, à son mépris des convenances vulgaires, à la négligence outrée de sa toilette. Ce délicieux artiste devait avoir toutes les apparences d'un rustre.

Quel fut le maître de Masaccio ? Nous l'ignorons. Il commença à peindre, dit Vasari, du temps que Masolino di Panicali travaillait à l'église des Carmes, à Florence. Mais les deux artistes étant à peu près du même âge, il faut écarter l'hypothèse du premier apprenant son métier de peintre sous la conduite du second. Il est plus raisonnable de supposer que Masaccio s'inspira des grands exemples des premiers initiateurs, Brunelleschi, Donatello et Ghiberti.

Quoi qu'il en soit, ses débuts furent précoces. En 1421, il est déjà inscrit au livre de *Speziali*, corporation à laquelle les artistes ont longtemps été affiliés. La plupart de ses ouvrages de jeunesse nous sont inconnus ou ont été attribués à d'autres peintres, et peut-être ne saurions-nous rien de son œuvre s'il n'était providentiellement resté sa magnifique série de fresques à l'église des Carmes de Florence. C'est bien l'œuvre capitale de sa vie. Nous en avons la certitude par les témoignages concordants de Vasari et de Baldinucci.

Des cinq fresques peintes par Masaccio dans cette église, deux ont péri, mais les quatre qui restent proclament éloquemment le génie de cet artiste supérieur. On y aperçoit le retour courageux, énergique et, pour ainsi dire, enthousiaste vers la nature, si longtemps dédaignée. Comme le héros de la vieille légende, il pénètre dans le palais de la Belle au Bois dormant, et il la réveille de son sommeil séculaire. Grâce à lui l'enchanteresse recommence à respirer et à vivre. La vérité est l'objet de sa première recherche : il la poursuit dans le type particu-

lier de ses modèles, et il l'atteint dans le portrait ; il la cherche aussi dans l'attitude, dans le geste, dans le costume et, comme toutes les réalités sont parentes, il ne lui suffit pas d'être vrai par l'aspect extérieur des choses, il veut l'être aussi par le sentiment, Ce naturalisme est la meilleure gloire de l'artiste.

C'est aussi notre opinion, en contemplant la belle tête du *Portier des Chartreux*. Taine, qui la vit, en demeura émerveillé : « On voit de Masaccio, écrit-il, un vieillard en bonnet et robe grise, la tête ridée, un peu moqueuse : c'est un portrait, mais non pas un portrait ordinaire; il copie le réel, mais il le copie en grand. »

Nous ajouterons que cette simple tête révèle une exécution puissante, la vie y éclate intense, énergique, concentrée, et le relief presque sculptural des formes est véritablement admirable.

Masaccio mourut à vingt-six ans. « Cette mort, écrit M. Paul Mantz, est un des deuils de l'histoire. Ce jeune maître portait en lui toutes les forces de l'art nouveau et toutes ses espérances. Il a la vraie gloire, celle des initiateurs. Plein de cette naïveté courageuse qui n'appartient qu'au génie, Masaccio revint hardiment à la nature dédaignée, aux respect des formes individuelles, au sentiment des particularités touchantes, parce qu'elles sont humaines. Il y mêla, en bon Toscan qu'il était, une recherche du caractère qui n'est pas encore l'idéal, mais qui déjà y fait songer. Cette aspiration vers la vérité agrandie, vers la nature épurée, c'est l'art de Florence. Vienne maintenant le groupe admirable des peintres du xve siècle, ils sauront vers quel but ils doivent marcher. »

Le Portier des Chartreux figure "aux Offices" dans la salle XXVI, dite première salle Toscane.

Hauteur : 0.47. — Largeur : 0.38 — *Figure en buste grandeur nature.*

GIOVANNI BELLINI

ALLÉGORIE RELIGIEUSE

SALLE XVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Allégorie religieuse

SUR une terrasse bordant un lac, la Vierge, assise sur un trône, en manteau bleu et voile blanc, joint les mains et semble bénir une Sainte agenouillée devant elle. Au premier plan, à gauche, une femme se tient debout, les mains jointes, dans une attitude recueillie ; à droite, on aperçoit saint Sébastien, le corps percé de flèches ; à côté de lui un vieillard incline la tête et prie. En face, appuyés contre la balustrade de la terrasse, saint Paul et saint Joseph se tiennent en diverses attitudes. Tous ces personnages, disséminés aux quatre coins du tableau, paraissent se désintéresser des ébats de quatre enfants nus qui jouent autour d'un arbuste placé au centre. De l'autre côté du lac s'étagent des collines semées de maisons et ponctuées par places d'une maigre végétation.

Ce tableau, peint sur bois, fut attribué tour à tour à Basaiti et à Giorgione, mais, à la suite des savants commentaires de M. Bode, on s'est enfin mis d'accord pour le considérer comme étant de la main de Jean Bellini, au temps où il peignait la Madone des Frari de Venise, vers 1488.

Tout en effet, dans cette œuvre, trahit la manière de Jean Bellini, son profond sentiment religieux, sa tendre naïveté, son accent énergique et son style un peu sec de la première époque ; on y découvre ces qualités de premier ordre qui firent de lui le véritable chef de la grande école vénitienne, le précurseur immédiat de Giorgione et du Titien. Il eut ce rare mérite de joindre à la naïve tendresse des

anciens peintres, l'habileté et la vigueur des nouveaux. Placé à la limite extrême des traditions gothiques, il inaugura la peinture moderne telle que devaient l'illustrer ses glorieux continuateurs, mais il le fit, on peut le croire, avec une certaine discrétion, sans trop s'écarter du naturalisme naïf qui se traduisait par les portraits et lui faisait mêler l'effigie de ses contemporains aux événements et aux personnages du XIII[e] siècle, dont la Seigneurie de Venise lui avait confié l'exécution. Chose singulière, cet artiste officiel de la Sérénissime, obligé de par sa fonction à fournir une carrière historique, sut demeurer dans ce genre un peintre chrétien, n'y donner jamais place à l'antique mythologie dont il avait horreur et se maintenir dans ce milieu juste où la peinture peut triompher, par un sentiment élevé et profond des choses représentées et de leur esprit, comme aussi par une exécution serrée, chaleureuse, montée en couleurs, sans avoir besoin de ces allégories qui, au siècle suivant, deviendront si banales et si fades, ni de ces figures de remplissage qui en occupant, en amusant le regard, se dispensent d'être expressives. Lorsqu'il se risque dans l'allégorie, il ne faut pas s'attendre à y voir des déesses court vêtues ou des demi-dieux, mais des Vierges ou des Saints, comme dans celle que nous reproduisons ici.

On peut dire de Jean Bellini qu'il fut le dernier peintre religieux de l'école vénitienne. Après lui, les plus grands maîtres, comme Titien, Véronèse, Tintoret, Giorgione, peignirent des tableaux de piété, mais la maîtrise d'exécution qu'ils y déployèrent ne parvient pas à masquer l'absence totale du sentiment chrétien.

Cette profonde piété, Jean Bellini la tenait de son père Jacopo, qui fut son premier maître. Celui-ci avait coutume de dire, en parlant de ses deux fils, Giovanni et Gentile : « J'ai l'espoir que Gentile sera plus habile que moi, et Giovanni plus que Gentile. » La prédiction du vieil artiste se réalisa point par point. Gentile fut un peintre de grande valeur, mais qui reste bien au-dessous de son illustre frère Giovanni.

Une étroite amitié liait les deux frères, et ils travaillèrent ensemble aux fresques du Palais-Ducal.

On a raconté que Bellini, qui peignit à la détrempe jusqu'à l'âge de cinquante ans, surprit par ruse le secret de la peinture à l'huile, que pratiquait alors à Venise Antonello de Messine, venu du fond de l'Italie pour se fixer dans la ville des Doges. Bellini se serait déguisé en patricien, venu pour une commande et voyant le peintre qui trempait ses pinceaux dans l'huile de lin, aurait deviné le reste.

Cette anecdote n'est pas plus authentique que celle d'Antonello de Messine, arrachant lui-même à Jean Van Eyck le secret de la peinture à l'huile. Il est avéré, en effet, qu'Antonello ne dissimula jamais son procédé.

Tout ce qui devait illustrer l'école vénitienne, le portrait, le paysage, la richesse et la variété des couleurs, l'éclat de la lumière, le luxe matériel de l'exécution se trouvait en germe dans les œuvres de Jean Bellini. Ce naturalisme sensuel et splendide qui allait illustrer ses grands disciples, il le fit servir à exprimer les sentiments les plus élevés de l'âme. Avec lui périt la fine fleur de ce spiritualisme qu'il avait su concilier avec un ardent amour de la nature et sans lequel une école ne saurait vivre longtemps. Aussi verrons-nous la peinture vénitienne, dès la fin du XVIe siècle, se précipiter dans la décadence, remplacer l'éloquence de l'art par des phrases pittoresques et devenir semblable à ces édifices imposants au dehors mais qui ne renferment que du vide ou des ruines.

L'Allégorie, qui appartenait à la famille Poggio, fut apportée aux " Offices " en 1793, elle y figure dans la salle XVIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 0.72. — Largeur : *1.17*. — *Figures : 0.24*.

MIGNARD

LA COMTESSE DE GRIGNAN

SALLE XX — ÉCOLE FRANÇAISE



Portrait de Madame de Grignan

Il a été longtemps de mode de décrier Mignard, sans doute parce qu'il fut vanté à l'excès de son vivant ; on affecte quelque mépris pour sa peinture facile, élégante, et, parce qu'il manqua à son œuvre cette flamme qui féconde les génies, on refuse de reconnaître un des plus remarquables talents de l'école française. Ce n'était pourtant pas un homme médiocre et ordinaire, ce peintre qui eut le pinceau à la main jusqu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, qui se fit admirer à Rome comme Français, à Paris comme Romain, qui fut le rival acharné de Lebrun, l'ami de Poussin, l'*alter-ego* du poète Dufresnoy, qui peignit les plus illustres dignitaires de l'Église, le cardinal de Retz, Mazarin, Bossuet et toutes ces femmes brillantes, Ninon de Lenclos, La Vallière, Fontanges, Maintenon, Brissac, qui vécut enfin dans l'intimité des plus beaux esprits et des plus grands hommes de son temps, Chapelle, Scarron, Despréaux, La Fontaine, Racine, Molière.

Avec toutes les qualités du peintre, Mignard possédait toutes celles de l'homme du monde. Il était d'un visage agréable et noble, d'une tournure aisée, de manières affables et polies; il avait de l'esprit et une éloquence naturelle qui faisaient de lui un causeur très brillant : il savait d'ailleurs en user avec discrétion, ne parlant que des choses qu'il connaissait bien, ce qui ajoutait au charme de son entretien.

En art, ses ressources n'étaient pas moindres ; il avait une facilité proverbiale qui lui permettait d'aborder et de traiter honnêtement les

genres les plus divers : histoire, allégorie, religion, portraits. Qui sait aujourd'hui que cet artiste dédaigné est le peintre de la coupole du Val-de-Grâce, la plus vaste qui soit en Europe ? Ce délicat brossait une fresque avec la même aisance qu'il apportait à peindre une jolie femme de la Cour. Sa palette était chargée de couleurs agréables et brillantes. Admirateur passionné de Carrache, il avait un crayon souple, rapide, léger, qui trouvait plus facilement les contours aimables que les lignes vigoureuses.

Cette élégance naturelle, ce coloris aimable, ce don d'embellir valurent à Mignard la faveur de l'élément féminin de la Cour qui lui savait gré des complaisances de son pinceau. Les hommes, qui ne sont pas moins sensibles que les femmes aux douceurs de la flatterie, ne le prisaient pas moins, et le préféraient à Rigaud, plus pompeux, plus solennel, mais d'une intraitable sincérité. Aussi, l'atelier du peintre était-il fréquenté par les plus illustres personnages de l'époque. Aujourd'hui, c'était Poquelin de Molière, le lendemain c'était Jacques Bénigne Bossuet. Et puis, c'était Ninon de Lenclos. Un jour qu'elle s'y trouvait, elle s'écria sur la grâce incomparable de Mlle Mignard, fille du peintre, mais le père, tout en avouant que sa fille était charmante, se plaignait qu'elle manquait de mémoire : « Vous êtes trop heureux, lui dit Ninon, *votre fille ne citera point.* » Les grandes dames surtout se rendaient volontiers chez Mignard : c'étaient leurs galeries. Là venaient s'asseoir tour à tour la grande Mademoiselle, celle qui épousa Lauzun ; Mme de Monaco, qui voulait bien servir de modèle pour les déesses ; Mlle de Blois, depuis duchesse d'Orléans ; Mme Lafayette, qui eut pour Mignard autant d'amitié qu'elle eut d'amour pour La Rochefoucauld ; la toujours belle duchesse de Lude, sur qui les années couraient *comme l'eau sur la toile cirée*, et la fière Athénaïs de Mortemart... Mais voici qu'un beau jour, les portes sont fermées. Mignard est occupé à peindre l'abbesse de Fontevrault, que les affaires de son ordre avaient amenée à la Cour. Pendant que madame

pose, on n'admet que les gens en habit de religion : « J'ai été tantôt chez Mignard, écrit Mme de Sévigné, pour voir le portrait de Louvigny : il est parlant. Mais je n'ai pas vu Mignard ; il peignait Mme de Fontevrault, que j'ai regardée par le trou de la porte. L'abbé Tétu était auprès d'elle, dans un charmant badinage. Les Villars étaient à ce trou avec moi ; nous étions plaisantes. »

La sémillante marquise vint aussi chez Mignard pour son compte ; elle fit faire son portrait et celui de sa fille, cette Mme de Grignan à qui elle écrivit la plupart de ses impérissables lettres.

Selon la coutume, Mignard s'attacha à faire valoir surtout, dans ce portrait, les charmes délicats de son modèle ; peut-être même les exagéra-t-il un peu en les affinant, car d'autres portraits de Mme de Grignan nous la montrent séduisante certes, mais pourvue d'appas opulents qu'on chercherait vainement ici. Cette peinture n'en est pas moins, par le charme du coloris et la finesse de la touche, une petite merveille d'exécution.

Mignard se place dans l'école française entre Le Brun et Simon Vouet. L'universalité, la noblesse furent les caractères de son talent. Il sut traiter tous les genres avec un grand goût, une rare convenance, une connaissance approfondie de ce qu'on appelle le *costume*. En toutes choses il montra un sentiment élevé de la nature et de l'art ; il employa un style noble, quelquefois héroïque. Ce qui lui manqua, ce fut l'originalité ; il n'eut ni la grandeur ni les défauts même du génie. Il n'en fut pas moins un peintre éminent qui honore l'art français.

Le portrait de la *Comtesse de Grignan* figure aux " Offices " dans la salle XX, dite salle de l'École française.

Hauteur : 0.67. — Largeur : 0.55. — ***Figure en buste grandeur nature.***

RAPHAEL

PORTRAIT DE FEMME

TRIBUNE. — ÉCOLE ROMAINE

Portrait de femme

ELLE est posée de trois quarts vers la gauche, les yeux pensifs ; une abondante chevelure blonde, tirant sur le rouge, encadre son beau visage. Le corsage à ganse de pourpre fait valoir la chaleur ambrée des épaules nues. Tout, dans l'attitude du modèle, indique un caractère tranquille, une sérénité parfaite dans le repos, accentuée encore par le geste des mains baguées, posées l'une sur l'autre. Et dans ce calme de tout l'être émerge, comme une fleur vivace sur l'eau paisible d'un lac, la beauté sereine de la figure où la vie est inscrite et fixée en traits si merveilleux que l'on s'attend toujours à voir s'ouvrir ces lèvres et s'abaisser ces paupières.

Qui fut cette femme ? Portrait d'inconnue, disent prudemment les catalogues. Certains critiques, plus hardis, prétendent y reconnaître la mère de Raphaël ; d'autres y voient Maddalena Doni, femme d'un riche amateur florentin, Agnolo Doni, ami de Michel-Ange.

Cette deuxième attribution s'appuie sur la ressemblance de ce portrait avec celui de la même femme, qui se trouve à la galerie Pitti. Burckart, en les comparant, trouve que l'inconnue de Raphaël ressemble à l'autre « comme une sœur aînée un peu souffrante », et il placerait volontiers l'exécution de cette œuvre à la première période de la vie du peintre, M. Eugène Müntz la considère au contraire comme un peu postérieure à cette époque.

S'ils diffèrent sur l'identité du personnage, les critiques sont unanimes dans l'admiration.

« Il y a là, écrit M. Eugène Müntz dans son bel ouvrage sur Raphaël, une liberté, une science et une énergie qui manquent encore à ses œuvres timides du musée Pitti. Au point de vue de l'exécution, c'est une merveille. Malgré les nombreuses restaurations, on y reconnaît la main d'un coloriste de premier ordre qui, pour produire des effets chauds et vigoureux, n'a plus besoin de couleurs éclatantes... Nous avons affaire à un maître accompli, digne rival de Léonard. »

Cette supériorité du coloris a amené quelques commentateurs à attribuer cette œuvre magistrale à Léonard lui-même, sous le prétexte que seul Vinci avait réalisé cette fusion harmonique des couleurs poussée jusqu'aux dégradés les plus insensibles.

C'est bientôt dit et c'est vouloir de parti-pris dénier à Raphaël le titre de coloriste auquel il a démontré qu'il avait tant de droits ; c'est vouloir ignorer les magnifiques portraits de *Baldassare Castiglione* et de *Jeanne d'Aragon*, qui sont exécutés d'après la même technique que l'inconnue reproduite ici.

Que Raphaël, lorsqu'il vint à Florence, ait connu et admiré les œuvres de Vinci, cela n'est pas douteux ; on ne peut davantage contester qu'il ait senti la merveilleuse supériorité du maître florentin dans le maniement de la couleur ; il était lui-même trop profondément épris de son art pour ne pas chercher à faire sienne une manière dont il sentait la valeur. Et, comme il était de ces génies pour qui les difficultés n'existent pas, on peut admettre sans risques d'erreur qu'il s'appropria cette technique au point d'égaler Vinci.

Les deux maîtres se valent, avec des qualités différentes, et c'est une tâche vaine que de vouloir déprécier l'un au profit de l'autre. Le peintre des *Stanze* et du *Spasimo* s'égale aux plus illustres et, au regard de beaucoup, il figure au tout premier rang dans la cohorte des artistes immortels.

Ce n'est évidemment pas à ses portraits que Raphaël doit le meilleur de sa gloire, la plus brillante peut-être de l'histoire de l'art.

C'est à Rome, dans ses impérissables créations du Vatican, qu'il faut chercher le secret de ce génie, qui aborda avec la même supériorité tous les genres de peinture. Le palais des papes semble être le palais de Raphaël. Tandis que les pontifes se succèdent sur le trône de saint Pierre et y brillent avec plus ou moins d'éclat, Raphaël demeure toujours vivant et rayonne d'une gloire immortelle sur tous les murs de la fastueuse demeure. On peut aller à Rome sans avoir le désir de voir le chef de la chrétienté, mais on ne saurait prétendre connaître la ville éternelle si l'on n'a contemplé le plus beau de ses trésors, l'œuvre immortelle de Raphaël.

Et telle fut la fécondité de ce génie, fauché à la fleur de l'âge, que si le malheur voulait qu'un cataclysme détruisît le Vatican, la gloire de Raphaël ne souffrirait pas de cette perte irréparable car tous les grands musées du monde possèdent un ou plusieurs de ces chefs-d'œuvre qui coulaient de son pinceau comme l'eau sort de la source.

Raphaël fut le peintre et l'ami de deux papes, Jules II et Léon X. Ce dernier pontife surtout l'honora d'une faveur particulière. C'est même en se rendant à une convocation de ce pontife qu'il arriva au Vatican, couvert de sueur et qu'il gagna une de ces pleurésies qui, à Rome, sont si fréquentes et qui sont, au mois de mars, presque toujours mortelles. Quinze jours après, le 6 avril 1520, il expirait à l'âge de trente-sept ans, laissant l'œuvre la plus prodigieuse qui soit au monde.

Le Portrait de femme fut apporté, en 1713, de la villa Poggio aux " Offices " où il figure dans la salle de la Tribune.

Hauteur : 0.63. — Largeur : 0.48. — *Figure à mi-corps grandeur nature.*

FRA ANGELICO

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

SALLE XXVIII. — ÉCOLE TOSCANE



Le Couronnement de la Vierge

DEVANT les Madones de l'Angelico, Michel-Ange s'écriait : « Ou Jean est monté au ciel pour contempler les traits de Marie, ou Marie est descendue sur la terre pour lui montrer son gracieux visage. » Et cette exclamation caractérise bien ce maître séraphique, qui ne fut pas seulement un saint, mais un excellent peintre dans le sens technique du mot.

En présence d'une œuvre de Fra Angelico, les commentaires sont inutiles ; vouloir en détailler les beautés est superflu, parce que ces beautés sont d'un tel ordre, les sentiments exprimés d'une telle élévation, qu'on ne saurait en aborder l'étude avec une âme païenne ou simplement indifférente. Pour goûter un tel peintre, les connaissances techniques deviennent une gêne plus qu'un secours, c'est par le cœur bien plus que par l'esprit que le charme du doux moine pénètre en nous.

« Nul artiste, écrit Joséphin Peladan, n'est plus accessible aux simples ni plus hermétique aux savants. Celui qui n'a jamais égrené de rosaire, ni quatorze fois endolori ses genoux en un chemin de croix, qui sourit à voir un scapulaire, celui-là peut passer, et s'il dit comprendre, il mentira. En abordant la vie de Fra Angelico, on entre dans la foi et l'on se trouve en présence de chefs-d'œuvre qui sont des miracles. L'Angelico est un mystique qui a peint ses extases; et comment s'étonner de la sublimité de l'effet qu'il produit, une fois qu'on a dit la singularité de son inspiration ? En dépit qu'on en ait, la théologie de l'œuvre, ni la sainteté de l'artiste ne se peuvent écarter

Même artiste inconnu, *le Couronnement de la Vierge* paraîtrait à tous l'œuvre d'un moine, d'un moine en odeur de sainteté et bien de l'Ordre des Frères Prêcheurs ; quel sermon de Savonarole a jamais valu la muette éloquence de certaines prédelles? Toute la majesté du dogme y est écrite, avec de la joie et du sourire. »

Guido ou Guidolino di Pietro, en religion Fra Giovanni : tel est le véritable nom de l'Angelico. Il naquit en 1387, au village de Vecchio en Mugello, non loin de Vespignano, patrie de Giotto. « Ce n'était pas un de ces fils de paysans qui n'ont d'autre vocation à balancer l'ostensoir, que leur dégoût à pousser la charrue. » Il était riche et aurait pu s'acquérir une grande réputation dans la peinture et de grands honneurs dans le monde. C'est donc une vocation véritable qui le fit entrer, avec son frère cadet Benedetto, dans cet Ordre de saint Dominique, dont il est l'une des plus pures gloires. Sa vie de moine se partagea entre les deux couvents de Fiesole et de San-Marco ; c'est dans ce dernier, reconstruit par Cosme de Médicis, que le séraphique artiste travailla sans relâche pendant vingt ans à décorer les cloîtres, la chapelle, les cellules. Plus tard, quand sa notoriété aura franchi les murs du couvent, il attirera, sans que sa modestie s'en ressente, les regards des papes et il ira à Rome peindre de nouveaux chefs-d'œuvre exécutés d'une main aussi pieuse et avec une âme aussi fervente.

Même au plus haut de sa renommée, il est le moine angélique et doux dont la sainteté égale le talent. Si quelque riche seigneur ou quelque confrérie lui commande un tableau, il répond modestement : « Obtenez l'agrément de notre prieur et je ferai selon ses ordres. » Ses paroles étaient pleines d'humilité et de modestie, ses tableaux, de grâce et de dévotion. « Les saints qu'il a représentés, écrit Vasari, ressemblent plus aux saints que tous les autres; il avait pour habitude de ne jamais retoucher et recommencer ses ouvrages. Il les laissait tels qu'il les avait faits d'abord, parce qu'il disait que c'était la volonté de Dieu. On assure que Fra Giovanni ne toucha jamais un pinceau sans

avoir d'abord fait oraison. Il ne peignit jamais un crucifix sans l'arroser de ses larmes. Aussi, on voit dans les têtes et les attitudes de ses figures toute la bonté, la foi, la grandeur de son âme chrétienne. »

Fra Angelico a traité, durant sa longue vie, tous les sujets qui peuvent solliciter une âme tendre et fervente de moine; mais la Vierge, pour qui il avait une particulière ferveur, occupe une place considérable dans son œuvre. Il aime à la peindre dans sa gloire, dans le rayonnement de la céleste lumière; il se donne pour tâche d'exprimer la douceur, la bonté, l'ineffable tendresse de la Mère de Dieu.

Plusieurs fois, il a peint le *Couronnement de la Vierge*, qui semble être la strophe la plus vibrante de son immortel cantique à la Reine des Cieux. « Jamais on n'a rendu plus plausible une scène surnaturelle, et les mystiques ne peuvent rien présenter à l'esprit de plus céleste que la composition peinte par l'Angelico. Sur de légers nuages sont assis le Sauveur et sa Mère immaculée. De la main droite, avec un filial respect, Jésus-Christ pose la couronne sur la tête de la Vierge qui croise avec humilité ses mains sur sa poitrine. Indicible, la beauté du Christ est aussi grandiose que dans les mosaïques de Ravenne, aussi sévère de lignes que dans Giotto, mais d'une surnaturalité tellement incomparable que tous les autres Christ de l'art semblent vulgaires, grossiers et sacrilèges. »

Quant aux têtes de la Vierge, des anges et des saints rien ne saurait leur être comparé. Avec un unique état d'âme, l'extase joyeuse ou triste, il a su inventer des milliers de physionomies suaves jusqu'à l'indicible.

Le Couronnement de la Vierge appartenait à l'église Santa-Maria-Nuova; il fut transporté en 1825 aux " Offices " où il figure dans la Salle XXVIII, dite troisième salle toscane.

Hauteur : 1.12. — Largeur : 1.14. — *Figure : 0.46.*

GASPARD NETSCHER

L'OFFRANDE A VÉNUS

SALLE XXIII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



L'Offrande à Vénus

QUOIQUE né en Allemagne, Gaspard Netscher est ordinairement rangé parmi les peintres de l'école hollandaise. Il tient à cette école, en effet, par son éducation, par ses sujets de la vie privée qu'il a traités de préférence et par la similitude de sa manière avec celle des Mieris, des Metzu et des Terburg. Toutefois sa ressemblance avec ces maîtres hollandais n'est pas telle qu'il ne s'en distingue par une certaine recherche de la beauté, qui, justement représente l'élément étranger qu'il apporta parmi eux. Prenez un *Concert* de Terburg, une *Conversation* de Metzu, vous en ferez facilement un Gaspard Netscher, à la condition de donner aux femmes plus de beauté, aux enfants plus de grâce et à leurs ajustements plus d'élégance, de mettre un goût plus fin dans les accessoires, de prêter à la scène entière un plus haut degré de noblesse. Netscher est venu montrer aux artistes de Hollande, je ne dis pas précisément à Metzu et à Terburg, mais à tant de peintres qui ne savaient pas faire la différence d'un sujet trivial à une donnée gracieuse, Netscher est venu dis-je, montrer qu'un pinceau délicat peut servir à peindre une jolie femme et de beaux yeux, aussi bien qu'à illustrer la laideur, que la vérité n'exclut pas la distinction, et qu'il est possible enfin d'être naturel tout en choisissant la nature.

Gaspard Netscher naquit à Heidelberg en 1639, d'une famille catholique qui dut fuir devant les armées protestantes de la Suède et se réfugia à Arnhein en Hollande. Dès ses premiers ans il manifesta un

goût violent pour le dessin et il eut le bonheur de trouver dans le docteur Tullekens un protecteur éclairé et riche qui s'occupa de favoriser sa vocation. Le jeune Gaspard entra d'abord dans l'atelier d'un peintre de nature morte, nommé Corter, puis dans celui de Terburg qui jouissait d'une grande réputation en Hollande. Cette seconde éducation fut décisive, elle fixa les préférences de Netscher pour les portraits et pour ces tableaux de conversations qui étaient le triomphe de Terburg. Netscher apprit sous un tel maître à bien voir la nature et à la bien modeler; il contracta également le goût de peindre de riches costumes, surtout ces robes de satin blanc qu'il finit par savoir exécuter aussi bien que Terburg lui-même. Mais, sans être plus varié sous le rapport de l'invention, Gaspard Netscher se préoccupa davantage de la beauté de ses modèles, et prit autant de soin de leur donner des traits fins, des allures distinguées et de la grâce que Terburg en avait mis à leur prêter de nobles ajustements, d'élégantes jupes de satin, des casaquins de velours ou de beaux uniformes passementés d'or. Il est possible qu'à une autre école Gaspard Netscher eût élargi le cercle de sa peinture, car on peut juger qu'il avait beaucoup de finesse et quelque étendue dans l'esprit, à ce seul trait, qu'étant sous la discipline d'un maître éminent, il ne se laissa point dominer au point d'adopter complètement sa manière et d'épouser jusqu'a ses défauts. Un artiste sans personnalité eût fait ce qu'ils font tous : il aurait copié son maître et retracé les mêmes types dans une imitation affaiblie. Netscher, en modifiant le type de Terburg, en aspirant à plus de noblesse, en traitant des sujets identiques sous un autre jour, montra qu'il n'était pas fait pour rester au second rang, même dans la sphère où son maître occupait le premier.

Parfois même, il s'évade des *Concerts*, des *Conversations* et des *Scènes d'intérieur* pour aborder l'allégorie, ainsi que le démontre le charmant tableautin reproduit ici. On y voit à l'évidence le souci réel de la beauté qui le préoccupa toujours; ses femmes n'ont rien de

la lourdeur flamande et l'on chercherait inutilement sur leurs visages la vulgarité de traits affectionnee par l'école hollandaise.

Elles sont charmantes au contraire ces deux jeunes femmes qui viennent déposer leur offrande au pied de la statue de Vénus. Tandis que l'une d'elles, agenouillée et les mains croisées sur la poitrine, semble prier la déesse d'accepter les fruits qu'elle a cueillis pour elle, sa compagne, debout un peu en arrière, attend son tour de présenter les colombes qu'elle tient dans une corbeille d'osier. De sentiment, de coloris, cela est charmant comme une toile de Gainsborough, mais quant à l'exécution nous sommes bien en présence d'un disciple de Terburg. La robe de satin blanc de la jeune fille est une vraie merveille de rendu et les plis en sont d'une criante vérité.

Comme tous les Hollandais, Gaspard Netscher n'ignore rien de l'art si difficile du clair-obscur. Il est impossible d'éclairer mieux les fonds qu'il ne le fait et de rendre perceptibles dans tous leurs détails les silhouettes noyées d'ombre de la femme debout et de l'homme qui assiste à la scène à demi caché derrière une colonne.

Le culte de la beauté, voilà par où Netscher se distingue dans cette école de Hollande qui professe une si naïve indifférence en matière de style. Chez lui, on ne rencontre que des images riantes, la jeunesse, la grâce, l'élégance des femmes jolies, des enfants adorables. Il apportait enfin jusque dans l'emploi des accessoires un bon goût résultant de son éducation et peut-être aussi de la seule finesse de sa nature. Sa passion du beau le suivit partout ; elle fut le prisme au travers duquel il vit passer ces cavaliers, ces femmes charmantes, ces sveltes jeunes filles et ces beaux enfants.

L'Offrande à Vénus figure aux " Offices " dans la salle XXIII, dite salle de l'école hollandaise.

Hauteur : 0.72. — Largeur : 0.56. — *Figures : 0,43.*

GIORGIONE

LE JUGEMENT DE SALOMON

SALLE XIX. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Le Jugement de Salomon

On connaît l'histoire de ce jugement célèbre : deux femmes se disputent un enfant dont chacune d'elles se prétend la mère. Ne pouvant s'accorder, elles portent le débat devant le roi Salomon. Celui-ci n'arrive pas à deviner laquelle de ces deux femmes est la véritable mère et c'est alors qu'il ordonne de couper l'enfant en deux et de donner une partie du corps à chacune des plaignantes. Le bourreau s'avance, le glaive en main ; il va frapper lorsque l'une des femmes, avec des cris déchirants, se précipite au devant de l'exécuteur, tandis que l'autre demeure impassible. La preuve est faite, l'amour maternel a jailli, c'est celle-là qui est la vraie mère et c'est à elle que le sage monarque attribue l'enfant.

C'est cette scène de l'ancienne histoire que Giorgione reproduit dans son magnifique et pittoresque tableau des " Offices ".

Salomon, assis sur un trône élevé, est entouré des anciens du royaume et d'une foule d'assistants en costumes orientaux et florentins. L'une des mères est agenouillée devant l'enfant mort, l'autre se précipite au devant du soldat qui va transpercer l'enfant vivant.

Cette scène a pour fond un paysage italien, avec une colline surmontée d'un château fort, et dans lequel on aperçoit des bergers conduisant leurs troupeaux.

On ne saurait assez admirer l'agencement ingénieux de ce tableau, le placement harmonieux des personnages, la beauté des figures, la profonde chaleur du coloris. En se plaçant à l'époque où vécut

Giorgione, on s'aperçoit que l'art vénitien vient de faire un grand pas, qu'il a rompu les entraves du byzantinisme et qu'une ère nouvelle, pleine de promesses et d'espérances, vient de s'ouvrir.

On devine que Giorgione a choisi ses modèles dans la nature vivante et qu'à l'heure où Jean Bellini, son maître, peignait encore avec quelque sécheresse, il avait appris cet art merveilleux du modelé dont il a poussé si loin la perfection délicate.

La finesse du modelé, c'est en effet un des secrets de Giorgione. Vasari, ne sachant comment expliquer cette science exquise chez un Vénitien des premières heures du seizième siècle, a éprouvé le besoin de supposer que, si Giorgione a si bien connu le charme mystérieux de la lumière et ce qu'il appelle la *freschezza della carne viva,* c'est qu'il en a étudié le principe dans les œuvres de Léonard. Il nous semble que Vasari, moins sympathique, on le sait, aux maîtres de Venise qu'à ceux de Florence, va chercher bien loin une explication peu vraisemblable. Nul doute — à ne prendre la question qu'au point de vue des dates — que Giorgione n'ait pu, dès sa première jeunesse, voir quelque peinture du Vinci ; nul doute aussi que, si cette joie lui a été donnée, il n'ait eu le cœur pris de l'admiration la plus vive devant ces merveilles qui inauguraient si brillamment dans l'art la séduction d'un idéal nouveau ; mais il n'est pas croyable qu'il y ait jamais eu de la part de Giorgione une étude assidue, une imitation systématique des procédés de Léonard. Plus on y réfléchit, plus on voit éclater de différences entre le maître et son prétendu imitateur. Ces finesses de modelé qu'on admire dans l'auteur de la *Joconde*, il les obtient au détriment de la couleur et par une combinaison infiniment patiente des noirs et des blancs, de l'ombre et de la lumière. Giorgione procède autrement. Amoureux avant tout de ces carnations ambrées et parfois un peu brûlées dont il a enseigné le secret à Venise, il se préoccupe bien moins du clair-obscur que de la coloration et il modèle largement dans la pâte sans s'exposer à fatiguer, à salir

ses nuances par la poursuite acharnée du détail. Le principe du talent spécial de Giorgione, c'est dans Bellini qu'il faut le chercher, un peu caché sans doute, mais visible à ceux qui savent regarder, et l'honneur de Barbarelli, c'est d'avoir admirablement développé et fécondé ce genre par l'étude intelligente de la nature. Son pinceau a une simplicité large et sûre, une *maestria* qui font croire que Giorgione n'a jamais connu les hésitations et la peine. Dans l'unité parfaite de sa coloration, de son modelé, de sa lumière, il semble que tout soit d'une venue et comme le produit d'une éclosion simultanée ; noble méthode qu'il enseigna à son maître et presque en même temps à un jeune peintre, Tiziano Vecelli, qui était alors son camarade et devint bientôt son rival. Sans doute il s'est parfois inspiré de modèles dont la forme n'était pas constament parfaite, mais le spectacle de la vie suffisait à Giorgione, et il a cherché avant tout la réalité extérieure, la couleur et sa magie, l'élément pittoresque et ses splendides enchantements.

Giorgione mourut jeune, à trente-quatre ans. L'École vénitienne perdait en lui un maître qui avait déjà fait beaucoup pour elle et qui, s'il eût vécu, aurait puissamment contribué à sa gloire. A ne considérer que son œuvre incomplète quel impétueux élan n'a-t-il pas imprimé à Venise dans ces années hésitantes de la fin du quinzième siècle où l'art a encore dans le passé des racines si profondes ! L'influence de Giorgione fut considérable et l'on peut dire, avec Ridolfi, qu'il fut le premier à ouvrir la véritable voie à la peinture.

Le Jugement de Salomon figure aux " Offices " dans la salle XIX, dite deuxième salle vénitienne.

Hauteur : 0.89. — **Largeur :** 0.71. — ***Figures :*** *0.26.*

PIERO DELLA FRANCESCA

LE DUC D'URBIN ET SA FEMME

SALLE XXVIII. — ÉCOLE FLORENTINE



Le duc d'Urbin et sa femme

A l'âge de vingt ans, Piero della Francesca comptait parmi les peintres estimés de la haute Italie et Domenico Veneziano, passant par Pérouse en 1438, s'émerveilla de son talent et l'emmena avec lui à Florence pour l'y employer aux fresques de Santa Maria Nuova.

Après quelques années de collaboration intime, peut-être d'apprentissage, avec Domenico, le jeune artiste put voler de ses propres ailes et il ne tarda pas à devenir l'un des plus habiles peintres de son temps. La cour pontificale et les princes éclairés de l'Italie se disputaient l'honneur de le posséder et quand il mourut aveugle, chargé d'ans et de gloire, Luca Paccioli put écrire dans son livre des *Cose d'architetture* que Piero « fut le roi de l'art tant qu'il eut le pouvoir de travailler, comme il l'a prouvé à Urbin, à Bologne, à Ferrare, et spécialement à Arezzo, en peignant sur mur et sur toile, à l'huile et en détrempe ».

Cette haute estime de ses contemporains a été ratifiée et partagée par la postérité. Le nom de Piero della Francesca fait époque dans l'histoire de l'art. Trente ans environ avant Léonard de Vinci et le Pérugin, il introduisit dans la peinture la géométrie, la perspective, l'harmonie des proportions et des nombres et il les employa non pas seulement comme un praticien, mais comme un savant. Grâce aux études qu'il fit comme géomètre, il devint un dessinateur au trait sûr, précis et ferme, capable de résoudre les plus difficiles raccourcis, et il mit son savoir au service d'un esprit curieux, pénétrant et original. Ses

fresques sont d'une valeur déconcertante pour l'époque à laquelle il peignait ; il possédait toutes les grandes qualités des maîtres : une noble simplicité, une grande justesse dans les proportions des figures, un dessin d'une précision léonardesque. Ses chairs sont toujours peintes d'un ton clair, froid et jaunâtre dans les clairs, transparent, gris et pointillé dans les ombres. Il avait en outre le sens inné du mouvement, l'art de mettre en œuvre les ornements d'architecture, la notion du costume et une science de la géométrie et de la perspective que personne dans ce temps-là, sauf peut-être Paolo Uccello, n'avait surpassée et qui était toute nouvelle. Chose plus rare encore, Piero eut comme la prescience de l'art difficile entre tous, le clair-obscur, qu'il employa magistralement dans sa *Vision de Constantin*, encore visible à l'église San-Francesco d'Arezzo. S'il ne s'éleva pas souvent jusqu'aux hauteurs du grand style, c'est qu'il serra de trop près la nature et qu'il individualisa trop souvent ses modèles au lieu de les généraliser. Ces modèles, pris autour de lui, sont fréquemment de traits vulgaires, mais ils se distinguent néanmoins par une certaine gravité surhumaine qui leur prête de la grandeur. Dans ses compositions, qui creusent l'espace et s'y développent en lignes bien combinées, en groupes bien distribués et mis à leur place, il y a quelque chose de plus dégagé et de plus ample que chez les premiers peintres du XVe siècle, de même que dans ses draperies, qui sont brisées à angles vifs, encore à la manière des gothiques, il y a plus de largeur et plus de masse.

Piero della Francesca avait été appelé par Nicolas V à Rome pour y peindre les chambres du Vatican. Ces fresques, dont les contemporains vantaient la valeur, furent effacées sur l'ordre de Jules II et remplacées par les peintures de Raphaël.

Pendant assez longtemps, il vécut à la cour de Sigismond Malatesta, sorte de condottiere féroce qui, par un étrange contraste, avait le goût des lettres et des arts. Il confia au peintre les fresques de l'église Saint-François qu'il avait fait bâtir à Rimini.

Plus tard, Piero fut appelé par le duc d'Urbin, Frédéric de Montefeltro. La ville d'Urbin était une petite Athènes, une seconde Florence. Le duc lui-même, ami passionné des arts, attirait à sa cour des poètes, des peintres, des architectes, appelés de tous les points de l'Europe. Piero della Francesca y fut accueilli avec faveur et s'y rencontra avec Giovanni Santi, le père de Raphaël.

Parmi les nombreux travaux exécutés pour le duc d'Urbin, il faut citer le diptyque reproduit ici et dans lequel sont peints, en regard l'un de l'autre, Frédéric, duc d'Urbin, et Battista Sforza, sa femme, que l'artiste a présentés de profil pour montrer seulement par son beau côté la physionomie de Frédéric, qui avait perdu un œil dans un tournoi.

Ces deux portraits sont dignes de Léonard par la pureté et la finesse exquise du dessin, par le tendre et le fondu des couleurs. Sur le revers de ces portraits sont représentées séparément les apothéoses de Frédéric et de Battista, peintures aussi remarquables que les effigies elles-mêmes.

En somme Piero della Francesca n'est, si l'on veut, qu'un précurseur, un ancêtre, mais c'est un ancêtre illustre, un grand précurseur.

Le diptyque du *Duc d'Urbin et de sa femme* figure aux "Offices" dans la salle XXVIII, dite troisième salle toscane.

Hauteur : 0.50. — Largeur : **0.73.** — ***Figures en buste grandeur nature.***

PAUL VÉRONÈSE

LE MARTYRE DE SAINTE JUSTINE

SALLE XXXIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Le Martyre de sainte Justine

DEVANT une œuvre de Véronèse, il ne faut pas s'inquiéter de logique ni même de vraisemblance. Ce sont choses qu'il traitait fort légèrement, revendiquant le droit de s'abandonner à sa fantaisie, quelque outrancière qu'elle pût être. Hâtons-nous d'ajouter que cette fantaisie était toujours charmante, servie par une verve intarissable et par une dextérité qui est demeurée une exception rare en peinture. Semblable à ces femmes charmantes auxquelles il arrive de séduire ceux-là même qui les veulent moraliser, Véronèse, en se jouant des règles dictées par la raison ou imaginées par les pédants, enchante les érudits autant que les simples et ne permet à l'historien comme au critique d'autre sentiment que celui de l'admiration. Pour peu qu'on aime la peinture, en effet, c'est un ravissement continuel que de voir les œuvres de ce grand artiste. Le soleil et la joie y brillent de toutes parts.

Des femmes pleines de santé, de jeunesse et de grâce s'y montrent parées de leurs plus beaux atours. L'humanité, l'histoire n'y apparaissent qu'en habits de fête et la religion elle-même y prend une figure souriante. Dans ses tableaux, l'antique se couvre sans gaucherie du costume moderne et les héros de son temps s'y trouvent mêlés avec les grandes figures de l'Évangile sans paraître aucunement surpris de s'y rencontrer ensemble, car les convenances de la chronologie ne l'embarrassent pas plus que celles des habillements et des costumes. Pourvu que la scène représentée soit pittoresque, il lui importe peu

qu'elle soit traitée conformément aux exigences de la philosophie, de la vérité historique, de la morale.

Est-il possible d'imaginer, en effet, un tableau plus adorablement anachronique que ce *Martyre de sainte Justine*, représenté ici ? Jamais aucun peintre ne s'est permis semblable licence avec l'histoire et la tradition. Le peintre a placé son sujet dans un paysage authentiquement vénitien et, pour que nul doute ne puisse subsister, il a eu soin d'adosser aux personnages une belle architecture dans le goût du XVIe siècle. Et ces personnages eux-mêmes, avec quelle aimable fantaisie Véronèse les a vêtus ! On se demande à quel mobile il a obéi en réunissant sur la même toile un nègre, un Barbaresque, un jeune gentilhomme et un vieillard à costume somptueux et bizarre ? Ne cherchons pas de raisons à cette macédoine de types et de costumes. Véronèse lui-même ne s'est pas inquiété de savoir quelle figure feraient sur la toile tous ces personnages ainsi assemblés ; il ne s'est préoccupé que de l'effet, du pittoresque, de la joyeuse rutilance des couleurs et il a peint un délicieux chef-d'œuvre, sans plus de souci de la vérité historique.

Quant à la sainte martyre, elle est tout bonnement ravissante dans ses magnifiques atours ; la soie et le brocart rehaussent de leurs chaudes couleurs le satin blond de ses chairs et l'or pâle de sa chevelure. Elle est belle, de cette beauté pleine et vigoureuse des Vénitiennes du XVIe siècle et, malgré le couteau qui s'enfonce dans sa poitrine, elle a moins l'air d'une martyre que d'une amante éplorée.

Les sujets religieux ne sont pas du tout l'affaire de Véronèse, bien qu'il n'y ait pas à Venise une seule église qui ne possède un ou plusieurs tableaux de piété peints de sa main. Dans ce genre comme dans tous les autres, il a fait preuve d'une virtuosité sans égale, mais on y chercherait vainement cette onction intime, cette foi chrétienne dont la peinture avait perdu le sentiment, après la mort de Bellini. En dépit de son application, de son habileté, de sa science, Véronèse est un peintre païen, comme Titien, comme Tintoret, comme Giorgione. La

preuve s'en peut faire sur le tableau même du *Martyre de sainte Justine* : il suffit d'en changer le titre et d'attribuer cette scène à un épisode tiré de l'antique pour que la transformation soit absolue. Nul ne se doutera que la jeune femme, qui se laisse égorger si bénévolement, meurt pour la foi du Christ.

Toutes ces invraisemblances n'enlèvent rien au mérite de ce tableau, où tous les dons de Véronèse se manifestent et plus particulièrement son incomparable talent de coloriste.

« Bien qu'elle enchante tout le monde, écrit Charles Blanc, la peinture de Paul Véronèse est surtout de la peinture pour les peintres. Eux seuls peuvent comprendre comment il a pu être si éclatant sans crudité, et si transparent sans fadeur ; eux seuls peuvent apprécier dignement l'art infini avec lequel il a su parvenir à l'effet par le seul jeu des couleurs locales, c'est-à-dire par le seul choix du ton de ses draperies et comment il a fait pour obtenir une si belle lumière sans la soutenir par des masses d'ombre décidées. Cette peinture légère, mince et ferme, brillante et transparente, Véronèse la pratiquait avec délices, dans l'unique but de surprendre et de charmer le regard ; chacun de ses tableaux est un drame de couleur et de lumière, un éclatant concert de tons, un spectacle. »

Le Martyre de sainte Justine provient du garde-meuble grand-ducal de Toscane, il fut apporté en 1794 aux " Offices " où il figure dans la salle XXXIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 0.89 — Largeur : 1.02 — *Figure petite nature.*

ALBERTINELLI

LA VISITATION

SALLE XXVII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Visitation

LA vie d'Albertinelli est en quelque sorte l'histoire de sa grande amitié et de son étroite collaboration avec Bartolommeo della Porta, qui devait demeurer célèbre sous le nom de Fra Bartolommeo. Ils s'étaient rencontrés tout jeunes à l'atelier de Cosimo Roselli, maître florentin réputé au xve siècle. Tout semblait devoir éloigner les jeunes gens l'un de l'autre ; leurs goûts autant que leurs caractères différaient. Autant Bartolommeo montrait d'application, de sérieux, de sagesse, autant Albertinelli était bruyant, dissipé, ami du plaisir et des tavernes. Celui-ci, néanmoins, devait compenser ces défauts par de réelles qualités pour avoir mérité l'amitié constante de son grave camarade, qui devait revêtir plus tard la bure monacale. Etroitement liés dès la jeunesse, Albertinelli et Bartolommeo mirent en commun leurs espérances et ils marchèrent d'un même cœur dans la voie où les attendaient un succès si inégal.

Albertinelli n'a pas laissé un nom aussi glorieux que son ami. Quoi que prétende Vasari, son admirateur passionné, il n'a pas la vigueur de dessin, l'onction chrétienne de Bartolommeo ; s'il n'occupe pas, dans l'école toscane, un rang aussi élevé, il n'en fut pas moins, aux premières années du seizième siècle, un des plus habiles maîtres de Florence, si riche alors en génies de toutes sortes. Soit qu'il ait travaillé avec Fra Bartolommeo, soit qu'il ait produit seul, il a montré en bien des occasions un dessin plein de largeur et d'élégance, et parfois un sentiment tendre et profond.

Quelquefois même il arrive jusqu'au chef-d'œuvre comme dans cette *Visitation*, reproduite ici, qui est unanimement considérée comme digne des plus grands maîtres. Il est même intéressant de considérer qu'à une époque où l'art s'est à peine évadé de la tyrannie gothique, plus rien ne subsiste dans ce tableau qui rappelle la technique un peu raide des primitifs ; par une sorte de bonheur involontaire, il atteint à une grandeur de style et à une souplesse d'exécution que Fra Bartolommeo lui-même montra rarement. Tout est supérieur dans cette toile ; la composition très habilement agencée grâce aux deux femmes qui se détachent en vigueur sur un fond de ciel à travers le cintre d'un portique ; la facture infiniment aisée dans le mouvement des personnages et la cassure des plis, qui déjà perdent l'anguleuse raideur gothique ; enfin, l'expression des visages où s'expriment éloquemment les sentiments des deux saintes cousines : sur les traits de sainte Elisabeth, qui s'incline, on lit tout le respect que lui cause la grande gloire échue à sa parente, tandis que la Vierge, rougissante et émue, accueille avec bonheur ces premiers hommages et ces félicitations.

Dès que Bartolommeo et Albertinelli eurent quitté l'atelier de Roselli, ils s'établirent ensemble à la porte de San Piero Gattolini. Le premier pouvait voler de ses propres ailes, mais l'autre, qui se sentait encore novice, continuait son éducation artistique en allant copier les marbres et fragments antiques placés dans les jardins des Médicis. Il y a toutefois lieu de croire que sa meilleure école fut sa quotidienne collaboration avec le futur dominicain.

Dans son livre sur les *Peintres dominicains*, le P. Marchese se montre un peu sévère pour Albertinelli et en fait un portrait peu flatté ; il semble s'attrister à la pensée que le pieux Bartolommeo ait honoré de son affection ce jeune homme qu'il représente comme *volubile, irrequieto e nei ragionari e nel costume oltremodo lascivo.* Après leur travail quotidien, ajoute-t-il, Albertinelli courait s'égayer dans les tavernes, tandis que son camarade allait aux églises. Cela est fâcheux,

assurément. Mais nous croyons le portrait un peu chargé et nous devons supposer que ce fou d'Albertinelli était digne de quelque estime, puisque Bartolommeo lui demeura si longtemps attaché, qu'il s'associa avec lui et lui confia même la tutelle de son frère et l'administration de ses biens.

Un léger nuage, vite dissipé, les sépara un instant. Lorsque Savonarole commença ses prédications, Bartolommeo s'enflamma pour les théories de l'illustre réformateur, mais Albertinelli refusa de le suivre dans la voie où il s'engageait. La mort de Savonarole et la fuite des Médicis rapprochèrent les deux amis, qui ne se quittèrent plus. Leur association continua même après l'entrée de Bartolommeo au couvent de Saint-Marc. Les détails en étaient ainsi réglés : le couvent fournissait les couleurs, les toiles et les pinceaux, et le prix des tableaux, déduction faite des dépenses, devait être partagé entre Albertinelli et la communauté de Saint-Marc.

La *Visitation* fut peinte en 1503 pour la confrérie de Saint-Martin : en 1786 elle fut transportée aux "Offices", où elle figure dans la salle XXVII dite deuxième salle toscane.

Hauteur : 2.31. — Largeur : 1.47. — *Figures grandeur nature.*

H. VAN DER GÖES

L'ADORATION DES BERGERS

SALLE XV. — ÉCOLE FLAMANDE



L'Adoration des Bergers

HUGO VAN DER GOËS, l'un des plus grands parmi les primitifs flamands, ne connut pas la gloire qui s'attacha aux noms de Jean van Eyck et de Rogier van der Weyden. Sa vie fut modeste, retirée, ignorée des princes. Seuls, quelques bourgeois et quelques chanoines apprécièrent son art et confièrent au peintre l'exécution de tableaux religieux. A la mort de Rogier van der Weyden, il réussit, après de nombreuses années de labeur, à se pousser au premier rang ; ses compatriotes le considérèrent un moment comme le plus grand peintre de l'époque, mais cet éclat fut éphémère. Le génie s'éteignit brusquement, dans une de ces catastrophes où l'esprit sombre avant le corps. Il devint fou.

Certains critiques ont affirmé que Van der Goës fut l'élève de Jean Van Eyck, chose impossible, ce dernier peintre étant mort trente ans environ avant que paraisse la première œuvre signée de Van der Goës. Il serait moins hasardeux d'affirmer qu'il travailla avec Memling, qui vivait à Bruges en même temps que lui. La manière des deux peintres présente quelques analogies et beaucoup de différences. Memling, originaire d'Allemagne, a plus de suavité et plus d'onction ; ses figures de Madones et de Saints ont une beauté idéale que nul Flamand, pas même Van der Goës, n'a su leur donner. Si celui-ci s'apparente à Memling par quelque côté, c'est par l'exécution minutieuse, probe, fouillée ; son art est un art de précision, de recherche savante et en quelque sorte de traduction littérale de la nature. Il semble toute-

fois avoir eu des échappées d'idéalisme et l'on en pourrait citer le *Triptyque Portinari*, dont nous reproduisons ici le panneau central, représentant *L'Adoration des Bergers.*

Ce triptyque lui avait été commandé par un personnage considérable de Bruges à l'époque où Van der Goës fut appelé dans cette ville pour y travailler aux décorations en l'honneur de Charles le Téméraire et de sa femme Marguerite d'York.

Bruges était alors une cité très importante par son mouvement maritime et ses transactions commerciales. Le personnage considérable en question, qui s'appelait Thomas Portinari, y remplissait les fonctions de " facteur " ou agent de la famille des Médicis, titre correspondant assez bien à celui de nos modernes consuls.

Ce Thomas Portinari était à la fois un homme de grande piété et de goût éclairé. Il aimait la peinture comme un Florentin de l'époque des Médicis pouvait l'aimer, c'est-à-dire avec passion. La naïveté de la peinture flamande, si différente de la peinture italienne, l'enthousiasmait. Il résolut de doter son pays d'une œuvre de cette école. Il était riche et les peintres habiles ne manquaient pas à Bruges. Il choisit Van der Goës, qui jouissait d'une grande réputation.

Ce retable était destiné par Thomas Portinari à orner l'autel de l'église Santa Maria Nuova, petit édifice servant d'oratoire à l'un des hôpitaux de Florence et dont les Portinari étaient les fondateurs et protecteurs. L'œuvre de Van der Goës décora longtemps le maître-autel : elle se trouvait encore récemment dans l'église, mais divisée. Le panneau central, représentant *l'Adoration des Bergers*, avait été placé dans la nef de gauche ; les volets, où le peintre a représenté Portinari et sa famille, occupaient la nef de droite. On les a aujourd'hui réunis et transportés à la galerie des Offices où ils s'offrent dans un jour excellent à l'admiration des amateurs d'art.

Le panneau central, reproduit ici, est consacré à *l'Adoration des Bergers.* Dans un paysage garni à gauche de monuments qui n'ont

rien de biblique, la Vierge est agenouillée, les mains jointes, devant l'Enfant Jésus couché à terre. Non loin d'elle, dans une attitude de prière et appuyé contre une colonne, saint Joseph assiste à la scène. Dans l'espace que laissent deux colonnes, l'âne et le bœuf passent leur tête. En face de la Vierge, sur la droite du tableau, se pressent les bergers, recueillis ou curieux, conduits par l'étoile jusqu'à la crèche. A cet épisode légendaire concourent une quantité d'anges qui viennent se grouper autour de l'Enfant-Dieu ; les uns sont vêtus de lin, les autres portent de belles robes de brocart ; on en voit dans les airs qui se hâtent, les ailes déployées, d'accourir vers l'étable sainte.

L'ensemble de cette composition est d'un charme exquis. On peut reprocher au visage de la Vierge une certaine vulgarité flamande, mais son attitude est si vraie, son air de maternelle tendresse si éloquent que l'on n'aperçoit pas cette laideur. Et quelle beauté de coloris, quelle admirable distribution de la lumière et des ombres !

Le triptyque Portinari passe pour l'œuvre capitale de Van der Goës : il est, en tout cas, admirable, et constitue l'un des plus beaux joyaux de la galerie des " Offices ", qui a donné le nom de Van der Goës à la salle XV qui l'abrite.

Hauteur du panneau central : 2.49. — Largeur : 3.00. — *Figures petite nature.*

A. DEL SARTO

PORTRAIT DE FEMME

SALLE XXVI. — ÉCOLE FLORENTINE



Portrait de femme

FILS d'un tailleur florentin, Andrea Vannucchi, plus connu sous le nom d'Andrea del Sarto, manifesta dès son jeune âge les plus vives dispositions pour la peinture. Son père le mit en apprentissage chez un orfèvre. C'était une bonne école pour un futur peintre: il devait y gagner cette fermeté du dessin, cette sûreté de la ligne qui, plus tard, caractérisèrent sa peinture. Mais il ne tarda pas à quitter son patron pour s'adonner exclusivement à la peinture, sa passion. Il entra dans l'atelier de Piero di Cosimo, qui était à cette époque un des artistes les plus réputés de Florence. Sous l'habile direction de ce peintre, professeur consciencieux et probe, le jeune artiste ne tarda pas à faire de rapides progrès et bientôt il fut l'égal de son maître.

A vingt ans, il était déjà célèbre dans le nord de l'Italie; les couvents et les confréries lui commandaient de nombreux tableaux d'autel, qu'il exécutait d'une main preste, avec une certitude d'exécution qui ne nuisait aucunement à la valeur de l'œuvre. Il a été l'un des peintres les mieux doués dont fasse mention l'histoire de la peinture. Vasari l'appelle *Andrea senza errori*, à cause de la perfection toujours égale de son crayon.

Ses qualités principales sont la grâce, qualité rare à l'époque où il vécut, l'élégance et un certain air de distinction dont il embellit tous ses personnages. Dans ses premières productions, il se souvient encore qu'il a été orfèvre et qu'il a assoupli l'or; son dessin garde une vigueur où l'on devine une main habituée à manier de résistantes matières, le

contour est ferme, net, on dirait presque sculptural. Mais peu à peu son naturel, fait de douceur et de charme, prend le dessus; il se complaît aux inflexions délicates et précieuses et il devient le peintre de ces Madones, charmantes et si humaines, qui sourient avec tant de bonté et de maternelle tendresse.

Il est tout différent dès qu'il aborde le portrait; aussitôt, il retrouve toute l'énergie de son pinceau. En présence de la nature vivante, il reconquiert cette fierté mâle des premières heures, tempérée par la délicatesse acquise. Et telle est l'excellence de ce prodigieux mélange de qualités contradictoires qu'Andrea del Sarto mérite de figurer parmi les plus grands portraitistes de tous les temps.

Nous trouvons un bel exemple de cette supériorité dans le magnifique *Portrait de femme* reproduit ici. Elle est ravissante cette femme, en robe de brocart rouge, qui prend ses fuseaux sur une table. Le peintre a voulu la rendre aussi séduisante que possible et il a placé une chaîne d'or à son cou et des plumes blanches dans sa chevelure blonde. Mais si l'on regarde de près l'exécution, on reste confondu par la hardiesse du dessin, la science du modelé, la beauté du coloris.

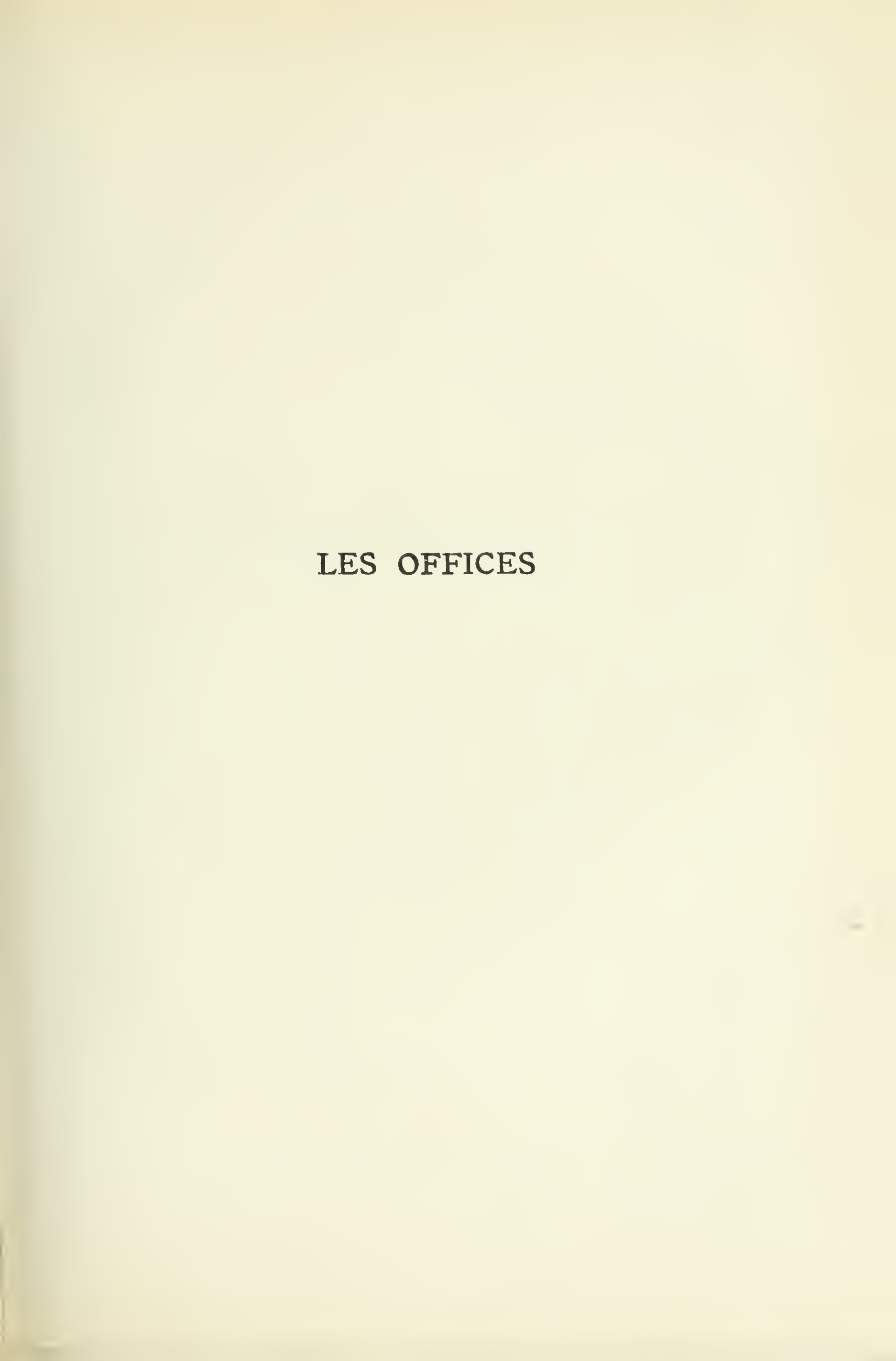
Ce *Portrait de femme*, dont on ignore le nom, appartient à l'ancienne collection des " Offices ". Il figure dans la salle XXVI, dite première salle toscane.

Hauteur : 0.54. — Largeur : 0.34. — *Figure en buste grandeur nature.*

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INDEX ALPHABÉTIQUE



LES OFFICES

CARPACCIO

SUJET BIBLIQUE

SALLE XVII. — ÉCOLE VÉNITIENNE

Sujet biblique

Ce fut un vrai malheur, pour la gloire de Carpaccio, d'être venu au monde à Venise et à une époque qui vit naître en même temps que lui des artistes comme Titien et Giorgione. Ceux-là ne furent d'ailleurs pas ses seuls rivaux ; il en eut d'autres, de moindre importance, mais qui n'étaient pas moins redoutables pour lui, à l'heure où s'annonçait une sorte de révolution dans la peinture : c'étaient Palma le Vieux, Lorenzo Lotto, Cima de Conegliano, Marco Basaiti, Catena, Prévitali, Cariani, inégaux par le talent, mais également avides de renommée.

Tous ces jeunes ambitieux se rencontrèrent dans l'atelier de Jean Bellini, le plus célèbre des peintres de cette époque et le véritable chef de l'école vénitienne. Déjà couvert de gloire par ses travaux, cette pléiade incomparable d'élèves ajoutait à son front comme une auréole de respect et donnait à son génie la plus éloquente consécration. Aussi estimé comme homme que comme peintre, Jean Bellini avait su gagner l'amitié autant que l'admiration de tous ces artistes si différents de caractère, et dont quelques-uns devaient s'élever plus haut que lui. Il fut un incomparable professeur et, avec un noble désintéressement, il sut développer magnifiquement tous ces talents qu'il voyait sourdre et germer autour de lui. Placé à l'extrême limite des traditions gothiques, il inaugura la peinture moderne telle que devaient l'illustrer certains de ses grands élèves, comme Giorgione et Titien ; il fut le premier à pratiquer la peinture



à l'huile apportée à Venise par Antonello de Messine ; il contribua fortement à délivrer son art des formules étriquées et naïves des époques antérieures; il fut un précurseur. Mais s'il fut l'artisan d'une révolution glorieuse, il n'y travailla qu'en ce qui concerne la technique de son art, il demeura obstinément fidèle, au milieu de la renaissance historique et mythologique qui s'annonçait, aux traditions religieuses qu'il avait reçues de ses prédécesseurs. Bellini fut le dernier peintre chrétien ; après lui le sentiment religieux s'abolit à Venise, et les plus célèbres parmi ses disciples ne purent suppléer par leur habileté à cette foi profonde et inspirée qui n'était plus en eux. Lui, au contraire, il sut conserver intact le sentiment élevé et profond des choses représentées et de son esprit, comme aussi une exécution serrée, chaleureuse, montée en couleurs, sans avoir besoin ni de ces allégories qui, au siècle suivant, deviendront si banales et si fades, ni de ces figures de remplissage qui, en occupant, en amusant le regard, se dispensent d'être expressives. Ce qui frappe chez Bellini, c'est une ardente spiritualité, une tendresse religieuse qui va au cœur.

Parmi les disciples de Bellini, ceux qui se rapprochèrent le plus du maître par l'inspiration et le sentiment furent Palma le Vieux et Carpaccio. L'un et l'autre surent trouver, pour l'expression des scènes religieuses, les accents émus et la manière touchante qui convenaient; ils furent les derniers représentants d'une peinture chrétienne que Venise ne devait plus connaître.

Carpaccio notamment, qui possédait un caractère tendre et une nature naïve, était le digne continuateur du doux Bellini; comme lui il s'éleva sans effort jusqu'à l'inspiration la plus noble par la seule expansion de sa foi intérieure qui se traduisait sur la toile en compositions touchantes, expressives, pleines de suavité et d'onction.

Fidèle à la peinture religieuse, il aborda très rarement la mythologie et l'histoire; mais quand il s'y essaya, il montra, avec beaucoup d'inexpérience, un sens indiscutable du pittoresque et une réelle

science du mouvement. On sent, devant ces essais, qu'il ne peint pas volontiers ces scènes païennes, mais qu'il aurait pu, s'il avait voulu, briller aussi bien que quiconque dans ce genre qu'il n'aimait pas.

Quant à sa technique, elle est de première valeur. Il ne faut pas oublier, en considérant une œuvre de Carpaccio, que la peinture traverse une période de transition et qu'elle n'est pas encore en possession complète de ses moyens. Les lois de la perspective et de la profondeur ne sont pas encore très connues et il faudra le génial effort des Titien et des Véronèse pour enclore dans une toile toute l'immensité du ciel ou l'infini des horizons. Chez Carpaccio, les places sont encore mêlées, les personnages se pressent et s'entassent sur un espace sans relief et sans atmosphère et les paysages du fond semblent vouloir retomber sur la tête des protagonistes du tableau.

Mais, à côté de ces défauts inhérents à l'époque, que de belles qualités! L'artiste n'a plus rien à apprendre de l'anatomie, il y est passé maître; ses personnages sont charpentés de main d'ouvrier; ils ont de la force, de l'équilibre et toujours une grâce innée, une élégance particulière qui reste la caractéristique du génie de Carpaccio. Nul n'a su comme lui donner à ses visages une expression profonde, il est un naturaliste dans la noble acception du terme; ses figures vivent, sentent, souffrent,; elles sont impressionnantes parce qu'elles sont intimement vraies.

Nous en trouvons la preuve dans ce *Sujet biblique*, représenté ici. Où sommes-nous et que signifie exactement cette réunion d'hommes? Que font là ces pages et ces guerriers en costume vénitien qui entourent un grand prêtre somptueusement vêtu? C'est le secret de Carpaccio et, au surplus, il importe peu. Ce qu'il faut retenir de cette œuvre, c'est l'exécution magistrale, le mouvement admirable du page en raccourci, qui, au premier plan, lève la tête pour regarder le patriarche; c'est surtout la profondeur d'expression de ces figures, expression que l'école vénitienne a si rarement retrouvée par la suite.

Quant à la couleur, elle est déjà parfaite par sa chaleur, par son harmonie, par son éclat; elle est digne de Giorgione et du Titien.

Le *Sujet biblique* fut acheté pour 11.500 francs à Mme Isabella Bianciardi Pini; il figure aux " Offices " dans la salle XVII, dite salle Lorenzo Monaco.

Bellini fut le peintre officiel de Venise pendant de longues années; cette situation l'obligeait à peindre les doges en fonctions, à diriger sinon à exécuter lui-même les décorations des palais de la ville, sur les murs desquels il devait représenter les fastes glorieux de la Sérénissime ou des allégories à sa louange. Il y dépensa du talent, de l'imagination, un sens réel du pittoresque, mais il se refusa toujours à emprunter aux dieux et déesses de l'Olympe les personnages allégoques de ses compositions.

Hauteur : 0.65. — Largeur : 0.41. — *Figures : 0.44.*

VAN DER HEYDEN

PLACE & HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM

SALLE XXIII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Place et Hôtel de Ville d'Amsterdam

« UN morceau d'architecture, écrit Gilpin, peut être élégant au plus haut degré ; les proportions de ses parties, le choix des ornements et la symétrie du tout peuvent être extrêmement agréables ; mais si vous le mettez sur la toile, il devient immédiatement un objet compassé et cesse de plaire. Pour lui donner des beautés pittoresques, ce n'est pas du ciseau, mais du marteau destructeur qu'il faudrait faire usage ; il faudrait en renverser une moitié, déformer l'autre et disperser autour ses membres mutilés, en un mot, d'un bâtiment fini avec soin faire une ruine agreste. Assurément, aucun peintre n'hésiterait dans le choix à faire entre ces deux objets ».

Van der Heyden n'a pas hésité, en effet, mais loin de peindre des ruines, il a mis sur la toile des bâtiments propres, réguliers, bien tenus, et là où d'autres eussent imaginé des dégradations pour accrocher la lumière et amuser l'œil, il a osé, lui, peindre de bons murs, des briques bien jointes, des surfaces tranquilles, des pierres neuves. Et avec ces éléments qui paraissent et qui sont réellement si contraires à la peinture et si ingrats, il a fait des tableaux excellents et qui se vendent très cher, non seulement en Hollande, mais partout.

C'est que cet homme extraordinaire eut le pouvoir magique d'animer la pierre, de lui donner une sorte de vie par la minutieuse précision du détail qui différencie telle brique de la brique voisine, de répandre sur ces façades raides et monotones des effets singuliers de lumière et d'ombre, de jeter enfin comme un manteau de rayonnante

poésie dans les paysages urbains les plus ingrats en apparence.

Placé tout jeune chez un peintre sur verre, il s'appliqua de suite, par un goût bizarre, à dessiner des châteaux, des palais, des églises, des maisons comme s'il se fût destiné à l'étude de l'architecture, mais avec une précision déjà étonnante, une perspective rigoureuse et un soin prodigieux apporté aux plus petits détails.

Les Hollandais, ses compatriotes, qui prisaient si fort l'art avec lequel les Miéris, les Gérard Dow, les Berghem peignaient leurs intérieurs et les beaux meubles qu'ils contenaient, ne furent pas moins sensibles à l'effort de Van der Heyden qui ennoblissait de poésie la façade même de leurs maisons.

En peu de temps il fut célèbre à Gorcum, où il était né en 1637 ; bientôt il fut amené par sa réputation à quitter sa ville natale pour s'établir à Amsterdam. Là il peignit, non seulement des maisons au bord d'un canal, mais les principaux édifices de la Cité, la Bourse, le bureau du Poids Public et l'Hôtel de Ville.

La vue de ce dernier monument, que nous donnons ici, est un de ses chefs-d'œuvre ; il en a donné deux répliques, de valeur égale, dont l'une se trouve au Louvre et l'autre est celle qui nous occupe.

Si l'on regarde attentivement ce tableau, une sorte d'emprise bizarre se produit et l'on croit être transporté à Amsterdam sur la grande place, en présence de cet Hôtel de Ville si imposant par sa masse régulière, si bien construit, si noblement décoré par les festons qui séparent les grandes fenêtres des entresols, par le magnifique bas-relief sculpté dans le tympan du fronton, par les statues de bronze qui s'élèvent sur les acrotères, et enfin par les deux ordres de pilastres, composite et corinthien, qui ornent la façade, mouvementée par la forte saillie d'un avant-corps. En prenant son point de vue du côté de l'ancienne maison du Poids, il a choisi l'aspect le plus pittoresque, celui qui permettait de remuer, pour ainsi dire, cette grande surface par le jeu de la perspective et d'en faire sentir les saillies. L'harmonie,

j'allais dire le charme qu'il a su mettre dans la représentation d'un objet d'ailleurs aussi froid par lui-même, est une chose étonnante et à laquelle on reconnaît bien un maître. Pas la moindre sécheresse dans un tableau exécuté néanmoins avec tant de précision ; rien de ligneux, rien de dur ; tout est adouci par la perspective, tout est plongé dans l'impalpable fluidité de l'air ambiant. Et quel ciel pour éclairer cette place ! Il est à la fois assez limpide pour que le monument s'en détache et assez septentrional pour nous rappeler la Hollande.

Quant aux personnages qui animent la toile, ils ne sont pas de Van der Heyden, mais de son ami Adrien Van de Velde. Le peintre d'architecture était un modeste, et il aima mieux ne jamais toucher aux figures de ses tableaux que de les peindre imparfaitement, imitant en cela d'illustres paysagistes, comme Hobbema et Claude Lorrain. Dans ce tableau, Van de Velde a semé avec beaucoup d'adresse ses petits personnages de manière à racheter l'ingratitude de certaines lignes, à rompre certaines symétries qui refroidiraient l'ensemble, et à lui donner du jeu là où l'attention a besoin d'être réveillée.

Le chef-d'œuvre dû à cette éminente collaboration de deux maîtres, appartient aux " Offices " depuis 1779 ; il y figure dans la salle XXIII, dite salle de l'École hollandaise.

Hauteur : 0.83. — Largeur : 0.90. — *Figures : 0.06*

LUCA SIGNORELLI

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

SALLE XXXII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Vierge et l'Enfant Jésus

SI le mérite de Luca Signorelli avait besoin d'un répondant, il le trouverait chez l'artiste le plus prodigieux qu'ait enfanté la terre, Michel-Ange, dont le peintre de Cortone fut l'inspirateur. Cette parenté, qu'on pressent vaguement dès qu'on se trouve vis-à-vis d'une œuvre de ce peintre énergique, on peut l'affirmer d'une manière positive lorsqu'on a constaté que, dans le *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine, Michel-Ange s'est inspiré des fresques du dôme d'Orvieto. Ces emprunts, faits par le génie au talent, sont un brevet de noblesse pour Signorelli. Mais il a bien d'autres titres à la reconnaissance de l'histoire. Par la vigueur de ses conceptions, le sentiment dramatique de son dessin, l'infatigable activité de sa vie errante, Signorelli est, pendant la seconde moitié du xve siècle, le plus puissant propagateur des principes nouveaux. Il va, courant de ville en ville, comme un messager de l'idéal moderne ; il affranchit et il encourage, il annonce à tous la loi de la beauté entrevue. Ses pérégrinations sont fécondes, c'est un semeur d'idées.

Luca Signorelli naquit à Cortone en 1441, c'est-à-dire avant Botticelli, avant Domenico Ghirlandajo, avant ceux qui devaient contribuer à donner son caractère à la seconde partie du xve siècle, et qui allaient bientôt s'associer, d'une manière plus ou moins directe, à son œuvre de rénovation.

Dès les premières années, il manifesta pour l'art d'exceptionnelles dispositions, sans doute développées en lui par l'atavisme, car il

appartenait à une famille de peintres. Ses parents lui donnèrent un maître qui, par une heureuse fortune, se trouvait être l'artiste le plus habile et le plus savant de son époque, Piero della Francesca. « Ce peintre, écrit M. Paul Mantz, faisait ses délices de la perspective; il mesurait en mathématicien les lignes et les espaces et lorsqu'il prenait le pinceau, il aimait si bien à se rendre compte de toutes choses, qu'il commençait par modeler en terre les figures qu'il voulait introduire dans ses tableaux. De là le relief extraordinaire de ses moindres créations. Sous ce rapport, Luca Signorelli est son digne élève : nul n'a aussi bien que lui accentué les formes et accués les saillies : sa peinture est de la peinture de sculpteur. »

Bien vite il acquiert de la réputation. De tous côtés, on lui confie des travaux, des décorations d'églises ; et alors commence cette longue et laborieuse pérégrination à travers les villes d'Italie, qu'il n'abandonne qu'après y avoir laissé de remarquables œuvres.

Il va d'abord à Orezzo, il peint à l'huile, il peint à la détrempe ; il brosse d'immenses fresques et décore des bannières de confréries. Puis il parcourt l'Ombrie. Nous le trouvons bientôt à Rome où le pape Sixte IV l'a appelé pour travailler à la Chapelle Sixtine. Il s'y rencontre avec les plus illustres maîtres du temps et réussit à ne pas leur être inférieur. De Rôme il passe à Florence où sa réputation l'a précédé. Il y exécute de grands travaux et il y jouit d'une telle estime que les pouvoirs publics lui demandent des conseils pour toutes les questions d'art.

C'est pendant son séjour à Florence que Luca Signorelli peignit pour Laurent de Médicis trois tableaux d'une importance capitale. Deux de ces tableaux sont malheureusement perdus. Le troisième nous est resté : c'est la magnifique composition de *la Vierge et l'Enfant Jésus*, reproduite ici.

« Ce tableau, dont la disposition est singulière, comprend dans sa partie inférieure un grand médaillon, un *tondo,* comme on disait à

Florence, où le sujet principal, circonscrit dans un cercle, est peint en couleurs très vives ; au-dessus figurent deux médaillons plus petits où sont représentés, en grisaille, deux prophètes ; les intervalles compris entre ces trois disques sont occupés par des ornements et des arabesques, également peints en grisaille, mais dans un ton un peu différent. L'ensemble est somptueux et décoratif. Dans le grand médaillon inférieur, la Vierge, hardiment vêtue de rouge et de bleu, est assise au milieu d'un paysage ; elle joue avec l'Enfant, qui est debout auprès d'elle. Au deuxième plan, les figures nues de quatre bergers, un cheval, un rocher aux arêtes abruptes, et tout cela dessiné d'un très grand air, avec un accent ressenti, un peu dur peut-être, assurément très violent et très original. Une couleur intense et forte ajoute son cachet à cette œuvre virile, où le génie du maître, fier, hautain, superbe, montre son goût pour les formes nues et pour les grandes attitudes. » (Paul Mantz.)

La caractéristique du talent de Signorelli est une profonde justesse du mouvement, un grand sentiment de la force, le zèle passionné d'un artiste qui veut se rendre compte de la fonction de chaque muscle. La figure humaine fut sa constante étude. On raconte qu'un de ses fils qu'il adorait, ayant été tué à Cortone, il dépouilla de ses vêtements le cher cadavre et, imposant silence à sa douleur, il fit un dessin d'après le corps de cet enfant, non seulement parce qu'il voulait en conserver le souvenir, mais encore parce que ce pâle adolescent était superbe dans la mort et que la douleur du père n'éteignait pas en lui la fièvre enthousiaste de l'artiste.

La Vierge et l'Enfant Jésus fut apporté de Castello aux " Offices " en 1779 ; elle figure dans la salle XXXII, dite salle Michel-Ange.

Hauteur : 1.68. — Largeur : 1.16. — *Figures petite nature.*

JULES ROMAIN

LE CARDINAL D'AREZZO

SALLE DU BAROCCIO. — ÉCOLE ROMAINE



Le Cardinal d'Arezzo

« SI l'on ne savait, écrit Charles Blanc, que Jules Romain fut un homme aimable et enjoué, on pourrait croire, d'après ses œuvres, qu'il eut un caractère dur et des mœurs peu civilisées. Ses figures, en effet, ont tant de rudesse dans les airs de tête, tant d'impétuosité dans les mouvements, et une telle âpreté de coloris, qu'elles semblent appartenir à une famille de divinités sauvages. Ses femmes respirent une fierté virile qui rappelle Michel-Ange et, sous ce rapport, Jules est comme un trait d'union entre Buonarotti et Raphaël. Ses héros tiennent du faune et me représentent les véritables nourrissons de la louve romaine. Aussi aime-t-il à les peindre sur des chevaux pleins de feu, ou bien accompagnés d'éléphants, de tigres, de lions, de sangliers, animaux de style qu'il nous montre la trompe agitée, la gueule béante, les dents aiguisées, comme le belluaire du cirque les montrait au peuple dans les grands jours. C'est, du reste, en le rapprochant de Raphaël qu'on peut bien apprécier Jules Romain. A la peinture des émotions du cœur ou des hautes spéculations de l'esprit succède un génie décoratif qui s'élève jusqu'à l'enthousiasme. L'imitation d'une nature choisie et calme fait place a un goût marqué pour les désinvoltures forcées et les beautés violentes. La gracieuse sévérité du maître se transforme chez le disciple en une sorte d'exaltation farouche. En un mot, quand on passe de Raphaël à Jules Romain, on croit passer de l'âge d'or au siècle de fer ».

Il convient de distinguer dans les œuvres de Jules Romain celles qu'il exécuta du vivant de Raphaël et pour ainsi dire sous son inspiration et celles qui sont postérieures à la mort de son maître. Dans les premières on constate un charme, une délicatesse extrêmes ; on sent qu'il se laisse imposer la grâce du plus grand des peintres ; dans les autres, Jules Romain, livré à lui-même, s'abandonne à son rude et fougueux tempérament ; il prend son essor et brandit d'une main vigoureuse le pinceau que Raphaël maniait si délicatement. Il est le peintre de la force, mais il se souvient trop des leçons du maître aimé pour négliger cet art charmant et parfait appris à l'école de Sanzio. Il sait, quand il le veut, trouver les accents émus et tendres et il est tels de ses tableaux où il s'est si bien pénétré de la manière de Raphaël qu'on pourrait facilement attribuer au maître l'œuvre de l'élève.

L'élève avait neuf ans de moins que le maître. Il s'appelait de son vrai nom Giulio Pippi ; il était né en 1492 à Rome, d'où son surnom de Romain sous lequel il est connu. A vingt ans, il travaillait déjà aux côtés de Sanzio et, malgré l'éblouissant génie de celui-ci, il jouissait d'une grande réputation. Il collabora à toutes les fresques du Vatican, notamment à la décoration des *Loges*, dont Raphaël exécutait seulement les dessins et que terminaient ensuite ses disciples préférés, Jules Romain, François Penni et Pellegrino de Modène. Après avoir été les amis et collaborateurs du maître, ceux-ci furent ses héritiers et ses continuateurs. Ainsi Raphaël, exerçant avec son âme tendre la parenté de l'art concurremment avec la parenté naturelle, se fit une famille d'élection de ses plus savants disciples en leur abandonnant, avec l'héritage de son génie celui de la fortune qu'il avait su acquérir avec leur aide. Le testateur légua aussi à ses deux héritiers le glorieux soin de terminer les ouvrages qu'il avait laissés inachevés, mais dont il avait déjà tracé les dessins ou ébauché les compositions.

Raphaël mort, Jules Romain devenait le chef de l'école et se voyait décerner à son tour le titre glorieux de « prince de la peinture » par lequel on avait couramment jusque-là désigné son maître. Il eut la faveur de Léon X, le pape artiste, et il se trouva naturellement désigné au choix des cardinaux qui se faisaient peindre par lui ou lui confiaient le soin de bâtir et d'orner leurs somptueuses résidences. Car, à l'exemple de Raphaël, Jules Romain était aussi bon architecte que peintre habile : toutes ses constructions se recommandent par une ordonnance élégante et harmonieuse dont nous avons un modèle parfait dans le palais du Té, à Mantoue, entièrement bâti et peint par lui.

C'est pendant son séjour à Rome, lorsqu'il achevait les fresques commencées par Raphaël, qu'il eut à peindre le cardinal d'Arezzo, dont nous donnons ici le magnifique portrait.

Ce prince de l'Église est posé de trois-quarts vers la droite; il est revêtu du camail pourpre et de la barette cardinalice. Sa figure énergique, un peu dure, mais intelligente, s'encadre d'une barbe soyeuse. Contrairement à ce qu'eût fait Raphaël, Jules Romain n'a pas cherché à idéaliser son modèle; il l'a traité en vigueur, avec une fermeté de pinceau qui donne à la physionomie du prélat un caractère de sincérité et même de réalisme. C'est une œuvre éminente, où la beauté du coloris, si rare chez Jules Romain, s'allie à une science profonde du dessin.

Ce beau portrait figure aux " Offices " dans la salle VIII, dite salle du Baroccio.

Hauteur : 0.25. — Largeur : 0.19. — *Figure à mi-corps, petite nature.*

GUIDO RENI

BRADAMANTE ET FIORDESPINA

SALLE DU BAROCCIO. — ÉCOLE BOLONAISE



Bradamante et Fiordespina

GUIDO RENI — plus communément appelé le Guide — prétendait pouvoir donner plus de trois cents expressions différentes à la même figure de la Douleur. Il ne se vantait pas. Jamais peintre, peut-être, n'eut autant d'habileté, de tour de main, de facilité. Il posséda au suprême degré toutes les qualités de l'artiste de talent, jusqu'à donner souvent l'illusion d'un artiste de génie. Avec la même dextérité, il pouvait à son gré marquer sur un visage des traits d'une vigueur sculpturale ou glisser le pinceau comme une caresse pour l'affiner et l'embellir. Comme tous ceux de son école, le Guide eut le culte de la beauté féminine. Nous trouvons chez Reni deux types de femmes très différents. L'un, provenance directe de l'antiquité, était une sorte d'émanation de la Niobé, qu'il avait dû dessiner et redessiner avec amour dans l'atelier de Calvart, son premier maître. C'est la femme douloureuse, aux traits convulsés, que l'on retrouve dans ses innombrables *Pietà*, dans ses *Descentes de Croix*, dans ses *Madeleines*. Il est difficile de multiplier, plus que ne l'a fait Reni, les expressions de la souffrance humaine sans sortir du naturel et sans tomber dans la manière. Le second type de femme du Guide est plus éthéré, plus serein, plus original, un peu mièvre peut-être, mais tel qu'il pouvait plaire à ce siècle dévot et galant.

C'est à ce second type qu'appartiennent les deux femmes représentées dans *Bradamante et Fiordespina*. Nous y voyons, assise, la fameuse Bradamante, sœur de Renaud de Montauban, cette héroïne

du *Roland furieux* qui courait le monde, la lance d'Argail au poing, pour secourir les infortunes et redresser les torts. Appuyée sur la vasque d'une fontaine, elle écoute Fiordespina, autre guerrière de sa suite, qui se tient debout devant elle. Ces deux jeunes femmes sont charmantes; elles sont bien de la famille du Guide, belles, vigoureuses, avec des membres solides qui n'excluent pas la grâce, qui l'excluent même si peu que, malgré tous les attributs guerriers, on éprouve quelque peine à les prendre pour d'intrépides amazones. Ces deux jolis visages aux traits réguliers, au regard doux et même langoureux ne semblent pas des visages d'héroïnes, mais les héroïnes sont-elles donc insensibles à l'amour? N'est-ce pas lui, au contraire, qui détermine toutes les actions nobles et grandes, dans les romans de chevalerie de cette époque? Ne chicanons donc pas le peintre et constatons seulement qu'il est difficile de rien voir de plus gracieux et de plus adroitement traité que ce tableau. Nous avons dit la beauté des personnages, insistons sur la qualité du paysage et sur l'harmonieuse distribution du coloris.

Reni avait de qui tenir. Il appartenait à cette glorieuse ecole de Bologne qui fut si longtemps une pépinière d'artistes originaux et vigoureux. Il vint au monde à une heure où l'art italien, après avoir habité les sommets, commençait à redescendre sur la voie de la décadence. Il aurait fallu, pour arrêter ce mouvement, toute la force d'un génie; il ne se trouva, en travers de cette marche vers les bas-fonds, que les Carrache avec leur éclectisme. Peintre habile s'il en fut, doué de qualités éminentes et rares, Annibal Carrache, le véritable chef de cette école, ne pouvait sauver l'art de Bologne. Sa panacée ne pouvait que dissimuler le mal mais non pas le guérir. On connaît sa doctrine. Elle proclamait que tout ce qui est excellent chez les maîtres est bon à prendre et qu'il faut se l'approprier. En empruntant à chaque génie ce qu'il a de meilleur et en le transportant dans son œuvre propre on doit *nécessairement* réaliser la perfection. Système

attrayant mais faux, dont le premier effet était de conduire tout droit à l'imitation et à détruire toute personnalité.

Cette doctrine, brillamment exposée par Annibal Carrache et victorieusement justifiée par ses peintures, séduisit les jeunes peintres de Bologne. On les vit quitter l'atelier du vieux Calvart pour accourir dans celui du nouveau prophète. Ce qui devait arriver arriva. L'éclectisme conduisit l'art jusqu'au plus bas du déclin, mais la chute fut lente. Carrache eut le bonheur de rencontrer comme premiers disciples des hommes qui s'appelaient le Dominiquin, Guido Reni, l'Albane, Guerchin. Les décevantes tentations de l'éclectisme ne purent tuer en eux le tempérament, la flamme créatrice et leurs œuvres harmonieuses, ordonnées et fortes, font honneur encore à l'art italien du XVIIe siècle. Ce qui les sauva de la déchéance, et plus particulièrement Reni, ce fut un goût instinctif pour le naturalisme puisé dans l'étude des anciens maîtres de Bologne et providentiellement ranimé par l'exemple de l'école napolitaine, que gouvernait l'impétueux Caravage. Le souci de la nature sauva Reni du maniérisme. Mais on sent, dans ses figures et dans la ligne de ses corps, une première tendance vers le joli, vers le mièvre qui annonce la décadence finale. Ce défaut, déjà marqué dans *Bradamante*, n'y apparaît pas trop ouvertement et n'empêche pas ce tableau d'être une œuvre extrêmement intéressante.

Après avoir appartenu au casino Mediceo de Bologne, *Bradamante et Fiordespina* fut transporté, en 1667, aux " Offices ", où il figure aujourd'hui dans la salle VIII. dite salle du Baroccio.

Hauteur : 1.18. — Largeur : 1.51. — ***Figures : 1 mètre***

MANTEGNA

L'ADORATION DES MAGES

SALLE XVII. — ÉCOLE VENITIENNE



L'Adoration des Mages

CE tableau est le panneau central d'un triptyque dont nous avons déjà donné un volet. C'est une des premières œuvres exécutées par Mantegna à Mantoue où l'avait attiré le marquis Ludovic Gonzague, prince éclairé et ami des arts qui s'entourait de toutes les célébrités de son époque. Il connaissait la valeur du peintre de Padoue et il ne ménagea ni les démarches ni les promesses pour le gagner. Mantegna se rendit à cet appel et n'eut pas à s'en plaindre; jamais la protection des Gonzague ne lui fit défaut. Ces princes le comblèrent d'honneurs, lui donnèrent de l'or, des terres, des maisons, s'interposèrent pour régler les différends que valait à l'artiste son caractère irritable et fantasque, ils l'anoblirent, en un mot, ils furent des amis plus que des maîtres et ne se lassèrent jamais des importunités et des incessantes criailleries de leur peintre.

S'il fut de caractère peu commode, Mantegna racheta ses défauts par de telles qualités d'artiste que l'homme, avec ses imperfections, disparaît dans le rayonnement de la gloire du peintre. Comment et pourquoi songer que Mantegna se montra avide d'argent lorsqu'on admire aujourd'hui les splendides chefs-d'œuvre qu'il a laissés et que des charrettes pleines d'or ne sauraient payer ?

Dès son arrivée à Mantoue, en 1469, Ludovic Gonzague lui fit peindre des poulets d'Inde d'après nature, pour les faire figurer dans une tapisserie. Il allait bientôt lui demander de plus nobles travaux : il le chargea de décorer la chapelle du Castello-

Vecchio. C'est à ce travail que se rapporte, selon toute vraisemblance, le triptyque fameux des " Offices " que nous donnons dans cet ouvrage. Nous sommes donc en présence d'une œuvre de l'époque où Mantegna était dans la maturité de son beau génie, où il entrait dans cette glorieuse période de production qui allait donner les fresques de la Camera degli Sposi et l'immortel *Triomphe de César.*

L'*Adoration des Mages* est un morceau de tous points remarquable par l'ingéniosité de la composition, la variété des groupements, le pittoresque du détail, la beauté du coloris. On y sent un maître en parfaite possession de son art que nulle difficulté d'exécution ne peut plus surprendre ni arrêter.

Au premier plan, à droite, la Vierge est assise dans une grotte, tenant l'Enfant Jésus et entourée de petits anges qui forment comme une gloire autour d'elle. L'Enfant Jésus, dans une attitude naturelle et enfantine, lève la main comme s'il faisait un geste de bénédiction. Dans le haut des rochers, s'envolent des anges à droite et à gauche de l'étoile qui a servi à guider les rois. La Vierge tourne la tête vers eux. Ils s'avancent portant des présents. Le premier, un vieillard à barbe blanche, a déjà apporté son offrande, qui est placée sur les genoux de la Vierge. Il se prosterne devant elle, les mains croisées sur la poitrine. Le second roi, un Oriental, s'approche, le turban à la main, prêt à s'agenouiller. Le troisième, un Maure, attend à genoux, les bras croisés, que son tour vienne de remettre ses présents. A droite de la Vierge est saint Joseph. Dans le fond, à travers les rochers, on aperçoit la suite des serviteurs conduisant des chameaux.

« Il y a dans cette composition, écrit M. André Blum, une science de composition, une étude des formes, des costumes, une coloration chaude qui, si on la compare à l'*Adoration* de Gentile da Fabriano, montre le progrès accompli. »

C'est précisément la gloire de Mantegna d'avoir un des premiers montré de la science dans un art d'où elle était bannie depuis long-

temps, d'avoir compris la beauté supérieure des formes antiques et d'avoir fait effort pour les transporter dans la peinture de son temps. A ce titre, il est mieux qu'un noble peintre, il est un précurseur et, dans la voie qu'il ouvrit si glorieusement, on verra bientôt passer Vinci, Michel-Ange, Raphaël et Corrège.

Mantegna fut un passionné de la forme, étudiée sur les marbres grecs et romains. A cette école, il devait devenir un maître et, comme dessinateur, il se place à côté des plus grands. Par contre, sa peinture y a gagné parfois un peu de sécheresse et de raideur, parce qu'elle reste sculpturale malgré tout son art. Mais ce qui lui manque — assez rarement d'ailleurs — en souplesse et en moelleux, elle le rachète, et combien largement, par une incomparable noblesse de lignes et par une élévation de style que les plus grands maîtres ont pu égaler, mais non pas dépasser.

Mantegna appartient à la lignée des peintres vigoureux, voire violents, comme Rembrandt et Caravage; aussi maniait-il le burin avec une prodigieuse maîtrise. On possède de lui des gravures qui valent ses tableaux.

L'*Adoration des Mages*, vendue aux Médicis par les Gonzague, figure aux " Offices " dans la salle XVII, dite première salle venitienne.

Hauteur : 0.86. — Largeur : 0.77. — *Figures : 0.28.*

LE BRUN

JEPHTÉ SACRIFIANT SA FILLE

SALLE XX. — ÉCOLE FRANÇAISE



Jephté sacrifiant sa fille

POUR juger et comprendre le génie de Le Brun, ce n'est pas aux " Offices " qu'il faut aller, mais à Versailles, dans cette somptueuse résidence royale où il dépensa pendant quatorze ans les dons les plus extraordinaires que la nature ait jamais accordés à un homme. Cet artiste semble être né juste à point pour rencontrer et servir Louis XIV ; le roi et son peintre étaient faits pour se comprendre : ils se comprirent à merveille. Sans Louis XIV, Charles Le Brun n'aurait pas pu donner la mesure de son génie fastueux ; sans Le Brun, Versailles ne serait pas ce qu'il est, c'est-à-dire le plus harmonieux, le plus noble et le plus grandiose palais du monde.

Si nous nous rendons aux " Offices " ce n'est donc pas pour y admirer, de propos délibéré, une peinture de Le Brun, mais c'est avec une agréable surprise que, parcourant ces salles magnifiques, nous nous trouvons en présence de ce tumultueux *Jephté sacrifiant sa fille*, qui s'impose d'ailleurs au regard par la noblesse de sa manière, la vigueur de sa composition, la richesse du coloris et surtout par le sentiment dramatique.

Au premier plan, la fille de Jephté, en robe blanche et manteau bleu, est prostrée dans une attitude de résignation douloureuse. Elle attend la mort, mais elle l'attend, grâce au peintre, dans une pose habilement choisie, qui ne cache rien au spectateur de sa magnifique beauté blonde et lui fait mieux comprendre la grandeur du sacrifice auquel se résigne le juge d'Israël. Certains critiques pensent recon-

naître en cette figure Mlle de la Vallière. Debout, enveloppé dans un manteau rouge qui semble marquer davantage son rôle de bourreau, Jephté brandit le couteau fatal; mais, avant de frapper, il jette un regard chargé de douleur vers le ciel comme pour implorer la clémence de Jéhovah. A côté de la victime un jeune lévite tient un plat, dans lequel sera recueilli le sang propitiatoire. Un peu en arrière de Jephté, on aperçoit deux jeunes filles dont l'une avance curieusement la tête pour apercevoir la victime tandis que l'autre, la tête dans ses mains, pleure l'amie qu'elle va perdre. Derrière elles, se dressent les piques des soldats et les monuments de Jérusalem.

Ce tableau n'a pas les vastes proportions que Le Brun aimait donner à ses toiles, mais dans sa forme réduite, on peut y découvrir toutes les qualités maîtresses du peintre du Grand Roi. La scène est conçue avec un sens parfait de la décoration et de l'effet dramatique; les deux protagonistes principaux, le père et la fille, y occupent la place qu'ils doivent avoir, c'est-à-dire la première ; à eux seuls ils emplissent toute la toile, et cependant telle est l'habileté du peintre que, derrière ces deux acteurs essentiels du drame, il nous fait deviner, sans artifices, la foule immense de peuple et de soldats qui se pressent pour contempler cette sublime immolation. Et pour rendre cette scène encore plus dramatique, l'artiste a peint un ciel tumultueux, traversé de nuages, obscurci par les fumées d'un foyer qui brûle sur un autel. Quant à la couleur, elle est d'une teinte harmonieuse et chaude, brillante sans excès et ne fait pas trop mauvaise figure au milieu de ces toiles vénitiennes dont regorgent les " Offices ".

Peu d'artistes furent aussi magnifiquement doués que Le Brun, et il eut au service de son génie une activité dévorante, une puissance de travail exceptionnelle, une facilité prodigieuse. Cet homme extraordinaire a abordé tous les travaux qui touchent à l'art avec une égale supériorité. Peintre éminent, il dirigeait à Versailles les archi-

tectes, les jardiniers, les maçons ; il dessinait les motifs de décoration des plafonds, les portes, les moulures, les pendules, les vases, les objets d'art. Se souvenant d'avoir appris la sculpture il modèle de génie des figures en terre et en cire. Les bosquets, les fontaines, les arcs de triomphe, les riches ornements, il fait tout lui-même ou, quand il ne le fait pas lui-même, il impose à ses collaborateurs son goût et sa volonté. Peintres, dessinateurs, sculpteurs, graveurs, orfèvres, marbriers, ébénistes, tout lui obéit, et il ne supporte pas qu'on veuille se soustraire à son autorité. Ceux qui veulent secouer le joug se font de lui un ennemi irréconciliable. Glorieux et dominateur, il est aussi absolu dans son domaine artistique que le Roi-Soleil dans son royaume. Aux Gobelins, dont il devient plus tard le directeur, il surveille et dirige les tapisseries, il en exécute très souvent lui-même les dessins. Meubles incrustés, pièces d'orfèvrerie, tables de mosaïque, girandoles, torchères, candélabres, tout se fait selon son goût et ses crayons, jusqu'à ces opulentes serrures qui deviennent des objets d'art et dont Montespan aura la clef.

C'est d'ailleurs à cette mainmise universelle de Le Brun sur tous les rouages artistiques du royaume que les œuvres de tout ordre exécutées sous le règne de Louis XIV doivent cette unité parfaite et ce cachet de noblesse et de grandeur qui les caractérise invariablement. Le Brun est l'une des plus nobles figures de notre art national et il eut le mérite d'être grand dans un siècle où tout fut grand et d'avoir du génie dans un règne qui compta tant de génies.

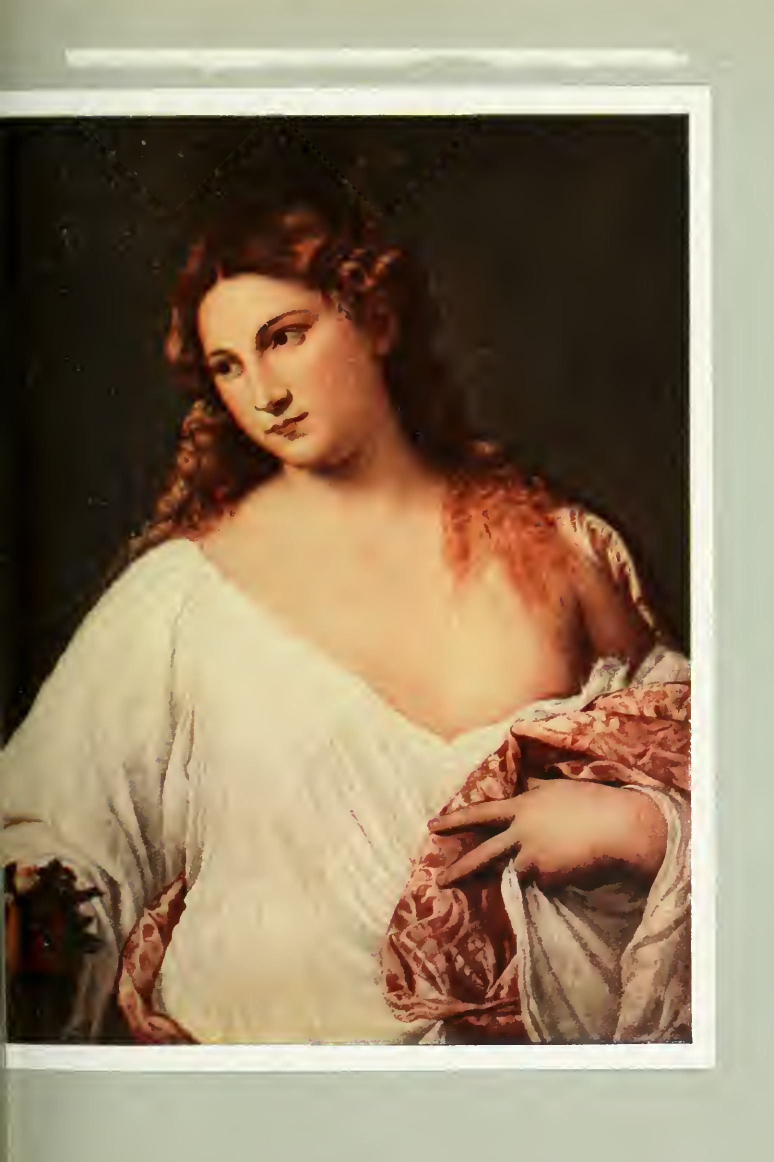
Jephté sacrifiant sa fille fut acheté en 1763, à Paris, pour le grand-duc Pierre-Léopold. En 1793, il fut apporté du Garde-Meuble aux " Offices " où il figure dans la salle XX, dite salle de l'École française.

Forme ronde. — Diamètre : 1.30. — *Figures petite nature.*

TITIEN

LA FLORA

SALLE XXXIV. — ÉCOLE VÉNITIENNE



La Flora

EN considérant la vie de Titien, on s'aperçoit que le destin lui fut favorable ; né à la meilleure époque de la Renaissance, il put jouir de cette liberté pour laquelle d'autres peintres, ses prédécesseurs, avaient lutté ; il n'eut qu'à recueillir l'héritage laborieusement amassé par les Bellini et à mettre en valeur, si l'on peut dire, les conquêtes réalisées ; il peignit un monde aussi nouveau pour les artistes que l'étaient les contrées lointaines découvertes par les aventuriers espagnols. A la fin de sa carrière, l'œuvre de Titien exultait de la joie de vivre, était bien l'expression d'une ville parvenue à son apogée, rendait l'enthousiasme de l'ambiance, puis il eut l'avantage d'avoir comme modèles les grands personnages de son siècle, les souverains les plus puissants du monde, et aussi les femmes, qu'il se plaisait à honorer. Ces sujets étaient dignes de son pinceau, il en exprimait non seulement la ressemblance, mais la personnalité même. Nul n'a pénétré plus avant que lui dans l'âme de ceux qui posèrent devant lui. S'agit-il de Charles-Quint ? Qu'il le peigne à cheval, dans le feu du combat, ou tranquillement assis sur un fauteuil, dans quelque salle de son palais, c'est toujours le même facies malicieux et grimaçant qui serait insupportable à regarder si le peintre, qui savait voir et comprendre, n'avait allumé dans l'œil de son impérial modèle cette flamme d'intelligence et de génie, fulgurante mais inquiétante, où passent déjà les troubles lueurs de la folie qui détruira sa race. Philippe II ! Ce n'est encore qu'un jeune homme, un peu

fade dans la blondeur des cheveux et de la barbe, un peu emprunté dans la longueur de sa taille ; mais scrutez les traits de ce prince, voyez ce front proéminent, vous y lisez déjà l'indomptable obstination d'un esprit médiocre mais ferme et sous la tranquille douceur de l'œil on aperçoit tout un monde de pensées obscures et une sorte de monstrueuse impassibilité qui lui fera commettre les pires cruautés sans passion comme sans remords.

Grâce au prestigieux talent de Titien, c'est l'âme même des personnages qui apparaît derrière le cristal du regard. Et, quand c'est une femme qui lui sert de modèle, le pinceau du maître trouve des inflexions d'une douceur infinie, des touches délicates qui semblent augmenter la vie du personnage en l'accentuant de grâce et de charme.

Quelle délicieuse image que celle de cette *Flora* représentée ici ! On ne sait pas exactement quelle fut cette femme que Titien semble avoir peinte avec une sorte de passion. Sans doute quelque maîtresse du duc d'Urbin, ou peut-être quelque maîtresse à lui, Titien. Car le grand peintre au génie puissant connut à peu près toutes les faiblesses. Jusqu'aux derniers temps de sa vie, il fut sensible à la beauté des femmes, et il fut aussi tendre pour ses maîtresses qu'il se montra dur pour sa propre famille. L'une de ces amies est demeurée célèbre : c'est la Violante qu'il a peinte à plusieurs reprises et qui n'était autre que la fille de Palma le Vieux.

Quelle que soit la jeune femme peinte ici, elle n'est arrivée jusqu'à nous qu'avec le frais surnom de *Flora*, à cause du bouquet de fleurs qu'elle tient dans sa main. Elle est admirablement belle, avec son visage d'un ovale si pur, encadré par les boucles d'or de sa chevelure retombante ; il est impossible d'imaginer des traits plus parfaits, un grain de peau plus fin. Tout, dans cette tête, exhale l'amour, non pas l'amour violent et tourmenté, mais l'amour tranquille et heureux, celui qui se berce et se repose sur la foi dans l'être aimé.

Et quelle chaleur dans la coloration ambrée de ces épaules et de cette gorge, si majestueuses qu'elles semblent copiées sur un marbre antique! Sur ce corps merveilleux, une sorte de chemise blanche est négligemment drapée et ses plis savants ondulent autour du buste et des hanches, ajoutant encore à la séduction de l'admirable créature.

Il semble superflu de signaler la beauté du coloris dans ce portrait. Titien n'est-il pas le premier coloriste du monde? Nul n'a su comme lui fondre toutes les teintes dans d'harmonieux ensembles, donner à ses tons ces profondeurs qui les font paraître noirs au premier regard mais qui s'éclairent ensuite de clartés insoupçonnées.

Tel fut son prodigieux génie de coloriste que l'on ne songe pas à s'étonner de son dessin parfois un peu lourd, de certaines lignes indécises. Le prestige de la couleur absorbe tout; l'éblouissante lumière étouffe les ombres; il ne reste plus de force que pour admirer, et l'on ne veut plus songer à la terrible boutade de Michel-Ange : « Quel dommage qu'un peintre si bien doué dessine si mal! »

Ce défaut, si habilement dissimulé sous le riche manteau de la couleur, Titien le devait à son manque d'étude, au début de sa carrière. Il était devenu célèbre trop vite, il n'avait pas eu le temps de dessiner. Ses croquis sont extrêmement rares; il ne voyait pas en lignes, mais en couleurs, ce qui ne l'a pas empêché de devenir un des plus grands portraitistes du monde.

La Flora provenait du garde-meuble grand-ducal; elle fut transportée aux "Offices" en 1794, où elle figure dans la salle XXXIV, dite deuxième salle vénitienne.

Hauteur : 0.80. — Largeur : 0.64. — ***Figure grandeur nature.***

BOTTICELLI

LA CALOMNIE D'APELLE

SALLE BOTTICELLI. — ÉCOLE FLORENTINE



La Calomnie d'Apelle

DANS son *Traité de la Peinture*, Alberti décrit tout au long, d'après Lucien, la scène que Botticelli a représentée dans ce tableau :

« Voici, écrit-il, la description de *la Calomnie* telle que, au rapport de Lucien, Apelle la peignit. On voyait dans cette peinture un homme avec de grandes oreilles, aux côtés duquel se tenaient deux femmes : l'une se nommait l'Ignorance, l'autre la Superstition. Vers lui s'avançait la Calomnie ; c'était une femme de très belle apparence, mais au visage exprimant la ruse ; de la main droite, elle tenait une torche allumée ; de l'autre, elle traînait par les cheveux un jeune homme qui levait les bras au ciel. Il y avait aussi un homme pâle, laid, au visage farouche ; il servait de guide à la Calomnie et se nommait l'Envie. Deux autres femmes encore accompagnaient la Calomnie et lui arrangeaient sa parure et ses vêtements ; l'une était la Perfidie, et l'autre la Fraude. Derrière elles venait le Remords, une femme vêtue d'habits de deuil, qui se déchirait toute ; elle était suivie d'une jeune fille, modeste et pudique, et qui s'appelait la Vérité. »

Ce sujet dramatique n'a pas tenté le seul pinceau de Botticelli ; d'autres grands artistes, Mantegna, Raphaël lui-même s'essayèrent à reproduire la fameuse scène du tableau d'Apelle ; mais tandis que ceux-ci se livraient à leur inspiration personnelle, Sandro s'attacha à suivre d'aussi près que possible le texte de Lucien, ce qui donne à son œuvre, en dehors de son mérite propre, la valeur d'une

véritable reconstitution. Si peu qu'il eût fréquenté les écoles, le charmant maître avait le goût des choses antiques. La muse de la Renaissance lui était un jour apparue, et il fut un des premiers à s'inspirer de ses leçons. Son tableau de *la Calomnie* est curieux, naïf et fort : le quinzième siècle interprétant l'antiquité, n'est-ce pas le mélange de deux archaïsmes ?

La Calomnie appartient à la série des œuvres mythologiques de Botticelli, dont la plus haute expression se trouve dans les toiles fameuses du *Printemps* et de la *Naissance de Vénus.* En regard de ces deux chefs-d'œuvre, *la Calomnie* nous apparaît légèrement inférieure, mais quel artiste peut se vanter de monter trois fois à de telles hauteurs ? D'ailleurs, tel qu'il est, avec ses qualités et ses quelques imperfections, un tel tableau suffirait à la gloire d'un peintre. On a voulu voir, dans le tableau de *la Calomnie,* une allusion aux persécutions et au supplice endurés par Savonarole, dont Botticelli fut l'admirateur et le partisan. Certes, on y lit une véhémence de sentiments, une amertume de passion et d'ironie tellement en opposition avec la douceur habituelle de l'artiste qu'on peut admettre qu'il ait peint cette œuvre dans un moment de colère et de révolte. Et précisément parce qu'il est sorti de son caractère, il n'est plus tout à fait lui-même : il a remplacé l'émotion par la violence, la douleur vraie par des mouvements convulsifs, des gestes affectés, des vêtements en désordre, en un mot l'action par l'agitation.

Ces quelques réserves faites, hâtons-nous de dire que *la Calomnie* renferme des morceaux admirables. Nous laissons la parole à M. Charles Diehl, qui en a noté les beautés, dans sa remarquable étude sur Botticelli :

« La noble structure des portiques qui remplissent le fond de la scène, les bas-reliefs aux sujets pour la plupart profanes, dont Botticelli, avec un soin minutieux, a décoré ses architectures, les statues qu'il a placées dans les niches des pilastres, les tons d'or

éclatants dont il a rehaussé les sculptures, tout cela atteste une âme toute pleine encore du monde antique, et qui n'a pas rejeté, comme une souillure, les grâces de l'art païen. De même, et davantage encore, l'admirable nudité de la figure de la Vérité s'accorde mal avec les conceptions de l'art chrétien tel que le rêvait Savonarole... Le groupe du Remords et de la Vérité, d'une si forte et sereine harmonie, est, si on l'isole du reste, d'une beauté merveilleuse et la figure nue de la déesse, avec son regard et son bras s'élevant vers le ciel en un muet appel, est d'une grâce de ligne et d'une puissance d'expression incomparables. Et il y a dans la mer infinie, déroulant à l'horizon ses flots verts, un paysage d'une mélancolie profonde, qui s'accorde bien à la mélancolie du sujet représenté. »

Botticelli avait trop de douceur dans l'âme, de délicatesse dans l'esprit pour trouver les accents énergiques exigés par une telle scène. Ce qu'il faut surtout voir dans *la Calomnie*, c'est le réveil de l'esprit antique, les tâtonnements d'un art qui se cherche et qui veut s'évader de formules surannées. Ce sera la gloire de Botticelli d'avoir servi de lien, ou pour mieux dire de transition — une transition sans rudesse et pleine de charme — entre le byzantinisme finissant et le modernisme à son début. A ce titre, le gracieux interprète des Madones gracieuses et des sveltes divinités olympiennes mérite une place de premier rang parmi les maîtres du quinzième siècle.

Du temps de Vasari, *La Calomnie d'Apelle* était dans la maison de Messer Fabio Segni, gentilhomme florentin, qui le donna à son parent Antonio Segni. Il figure aujourd'hui aux "Offices" dans la salle XXX, dite salle de Botticelli.

Hauteur : 1.11. — Largeur : 1.35. — *Figures petite nature.*

LORENZO DI CREDI

VÉNUS

SALLE XXXI. — ÉCOLE FLORENTINE



Vénus

A L'HEURE, écrit Paul Mantz, où Léonard de Vinci étudiait, dans l'atelier de Verrocchio, les secrets des arts divers que son génie allait bientôt transformer, il avait auprès de lui, pour compagnon de travail, un jeune Florentin qui pensait, lui aussi, que la puissante école du xv° siècle n'avait pas tout dit et que le moment était venu de faire un pas vers la grâce. Ce rêveur attentif aux signes du temps, c'est Lorenzo di Credi. »

On lui a longtemps contesté la propriété de son nom. Vasari prétend que Lorenzo s'appelait Scarpellioni, mais il est aujourd'hui prouvé qu'il était le fils d'Andrea di Credi, habile orfèvre de Florence. De dix ans plus jeune que Vinci, il se rencontra avec lui chez Verrocchio, ce grand artiste qui était à la fois peintre, sculpteur, orfèvre et qui, sachant parler tous les langages, a donné, en chaque genre, de si éclatantes preuves de son génie.

Lorenzo ne se montra pas indigne d'un tel maître. Tout jeune, il manifesta de telles qualités artistiques et de si belles vertus personnelles que Verrocchio le prit en grande amitié et l'associa à ses travaux. Quand celui-ci se rendit à Venise pour y exécuter la statue équestre du grand général de la République, Bartolommeo Colleoni, il confia à Credi, pendant son absence, la garde de son atelier et le soin de ses affaires. Sa précoce raison et la régularité de sa vie le rendaient digne de cette mission. Verrocchio l'aima au point de lui faire une large part dans son héritage et quand il mourut à Venise, n'ayant pas achevé la

statue de Colleoni, il désigna Lorenzo comme le seul capable de terminer cette œuvre. Mais Venise n'exauça pas le dernier vœu de l'artiste mourant, elle confia à Leopardo le soin de mener à bonne fin l'œuvre de Verrocchio.

Lorenzo di Credi regretta sincèrement son maître, mais son talent n'avait besoin d'aucune tutelle ni d'aucun patronage pour se manifester. Ses travaux plaidaient pour lui et en peu de temps il avait gagné l'estime et la confiance des pouvoirs publics à Florence. Sa probité, son sens droit étaient connus et très souvent on le choisit comme arbitre dans les litiges touchant aux œuvres d'art.

Le naturel doux et pieux du peintre l'inclinait vers la peinture religieuse et c'est à elle, en effet, qu'il consacra le meilleur de sa vie et de son talent. Il fut le peintre de Madones tendrement maternelles, adorablement expressives et l'on sent que Lorenzo mit à les peindre toutes les douceurs de son âme.

Mais, comme tous les Florentins de son temps, Credi ne demeura pas insensible aux beautés de l'art antique et, dans le secret de son cœur, il gardait un penchant inavoué pour ces formes idéales dont il trouvait l'expression dans les marbres grecs ou romains. Plusieurs fois même, il s'essaya dans cette peinture profane, qu'il abordait timidement, comme s'il commettait une faute. Ses cartons, retrouvés après sa mort, abondent en dessins, croquis, têtes d'études, corps de déesses, qui sont d'un contour merveilleux et qui suffiraient à la gloire de Credi, s'il n'avait pas à son actif tant de chefs-d'œuvre peints. Ces études et ces rêves, il les transportait sur la toile et Vasari ne nous cache pas l'enthousiasme que soulevaient à Florence ces divinités païennes, si jolies, si pudiques, si pures qu'elles ressemblaient à des saintes qu'on aurait dépouillées de leurs vêtements.

Mais un événement bouleversa Florence vers cette époque. Le moine Savonarole venait d'apparaître et ses prédications enflammées contre la corruption du temps furent, pour les âmes honnêtes et

tendres, un aliment régénérateur, une semence d'enthousiasme. Comme Botticelli, comme bien d'autres, Lorenzo di Credi écouta avidement cette parole ardente, outrancière aussi, qui fulminait contre les vices du siècle avec une telle fureur de conviction qu'elle englobait dans une même réprobation tout ce qui n'était pas Dieu. Le farouche dominicain tenait les arts comme un instrument de péché et il clamait ses anathèmes contre les peintres. Médusés par Savonarole et trop convertis à ses prédications, ceux-ci, dans un élan de ferveur enthousiaste, jetèrent leurs œuvres profanes dans les flammes d'un solennel autodafé.

Credi sacrifia ainsi à la foi bon nombre d'œuvres charmantes. La *Vénus*, que nous donnons ici, a miraculeusement échappé au désastre. Il eût été dommage qu'elle eût péri aussi, car elle est vraiment gracieuse, dans son attitude embarrassée et naïve, comme si elle paraissait déconcertée de voir sa nudité soumise aux regards indiscrets. Ce n'est pas la Vénus triomphante et lascive, mais une Vénus timide, on dirait presque bourgeoise, et qui séduit par la douceur de sa grâce bien plus que par l'insolence de ses appas. On retrouve dans cette peinture toutes les qualités de Credi : un dessin impeccable, un sens déjà averti du style, une couleur harmonieuse et surtout cet art qui n'appartenait qu'à lui d'ennoblir et de purifier les personnages les moins vêtus et les moins recommandables de l'Olympe.

Cette magnifique *Vénus* figure aux " Offices " dans la salle XXXI, dite salle de Léonardo.

Hauteur : 1.50. — Largeur : 0.67. — *Figure grandeur nature.*

FILIPPINO LIPPI

LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS

SALLE XXVII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Vierge adorant l'Enfant Jésus

FRA FILIPPO LIPPI, le père de Filippino, était bien le plus étrange moine de toute l'Italie. Mis tout jeune au couvent par les Dominicains qui l'avaient recueilli, il avait endossé le froc sans beaucoup de conviction et jamais sa robe blanche ne l'empêcha de courir les aventures ni de nouer d'amoureuses intrigues. Il eut assez de piété pour consacrer sa vie de peintre à la glorification de la Vierge, mais aussi trop de tempérament pour sacrifier à ce culte la passion immodérée des femmes qui le posséda toujours. Un jour qu'il peignait, au couvent du Prato près de Florence, un tableau destiné au maître-autel, il s'éprit de la jeune religieuse qui lui servait de modèle pour la madone, Lucrezia Buti. Il l'enleva, malgré les colères d'une famille désolée et en eut un fils, ce Filippino Lippi qui devait acquérir, lui aussi, un si beau nom dans la peinture.

Filippino connut à peine son père, mort prématurément des suites d'une angine, mais il hérita de lui une partie de son génie. Au moment de mourir, le moine galant avait confié son fils à Fra Diamante, peintre de talent qui était de ses amis, mais, par un providentiel hasard, ce n'est pas lui qui fut le maître de Filippino, mais le tendre et mélancolique Botticelli. Grâce à lui, grâce à l'amoureuse étoile qui avait présidé à sa naissance, Filippino grandit vite : à l'âge où tant d'autres apprennent encore, il aurait déjà pu donner des leçons.

A vingt ans, il exécutait, pour le couvent de la Badia, deux tableaux

qui firent sensation : un *Saint Jérôme* et une *Apparition de la Vierge à saint Bernard.* D'emblée, il fut rangé au rang des maîtres. On lui confia le soin de terminer les fresques de l'église del Carmine, laissées inachevées par la mort de Masaccio. Filippino ne se montra pas indigne d'un tel ouvrage. Il termina la *Résurrection du fils de l'empereur* avec une telle ferveur et un tel talent qu'il est aujourd'hui impossible de reconnaître la part de chaque artiste dans ce tableau. Celle de Lippi dut être considérable si l'on en juge par les autres fresques, la *Délivrance de saint Pierre* et le *Crucifiement*, qui sont manifestement de lui.

Comme son père, Filippino Lippi fut un peintre religieux; il apporta même à sa tâche une application, une ardeur que ne connut jamais Fra Filippo. Autant celui-ci était aventureux, volage, autant son fils était sérieux et réfléchi. Sa vie fut tranquille et sereine; il se maria jeune, eut un fils qu'il aima passionnément, pratiqua enfin toutes les vertus pour lesquelles son père avait montré si peu de goût.

En peu de temps, il devint célèbre à Florence, il y tenait rang de maître. On le consultait sur tout sujet car, en ce temps heureux, les artistes excellaient en toutes choses. Il concourait comme architecte pour la façade de Santa Maria del Fiore, il donnait son avis sur le remplacement de la lanterne de la cathédrale, il organisait, pour la jeunesse de la ville, des mascarades, des fêtes publiques et des spectacles populaires.

Mais il fut surtout peintre, et bon peintre. On lui doit des chefs-d'œuvre que l'on admire toujours, comme son *Adoration des Mages*, sa *Dispute de saint Thomas d'Aquin* et sa *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, que nous donnons ici.

Il fut appelé à Rome par le cardinal Caraffa pour y peindre, mais il y resta peu ; il était avant tout Florentin et il ne pouvait vivre en dehors de la ville qu'il aimait. Il y rentra définitivement, reprit ses travaux et serait sans doute parvenu à un éminent degré de gloire si

la mort n'était venue le surprendre en pleine force, à l'âge de quarante-cinq ans (1505).

Tout en restant un peintre religieux, Filippino Lippi eut ceci de particulier qu'il montra une curiosité et un goût très marqués pour les choses de l'antiquité; dans les scènes bibliques, il se risque à glisser des armes, des costumes, étudiés dans les frises de l'art grec ou romain. Nouveauté dont Vasari s'émerveille au point de faire à Filippino l'honneur d'avoir été le premier restaurateur du goût antique. Emporté par son admiration, Vasari oublie le rôle glorieux de Mantegna et même de Botticelli, bien avant Lippi. Celui-ci travailla à l'élégant édifice qu'on a appelé la Renaissance, mais il n'en posa pas les premières assises.

Filippino Lippi n'en fut pas moins un très beau peintre, digne de la gloire qui s'est attachée à son œuvre. Il eut de l'onction dans l'expression et de l'éclat dans le coloris. Avec moins de hardiesse et d'originalité que son père, il montra plus d'harmonieuse élégance et un sentiment plus vif de la beauté. Ce sentiment est moins intense que chez Ghirlandajo, son aîné dans la vie et dans l'art, mais il est de même nature. Il n'a pas les rudesses naïves de Fra Filippo Lippi et il semble vouloir corriger la grâce un peu sauvage de Botticelli. Il cherche pour ses personnages de grandes attitudes et de nobles allures; la nature est son point de départ et sa règle, mais il ne s'enferme pas dans le portrait; il l'élargit volontiers dans le sens du type général; il a la prescience du grand style. Il tend déjà la main aux maîtres illustres qui vont venir.

La Vierge adorant l'Enfant Jésus avait été peint pour le palais de la Seigneurie; l'artiste avait reçu pour ce tableau une somme considérable, le cadre seul avait coûté 500 livres. Il figure aujourd'hui dans la salle XXVII dite deuxième salle toscane.

Hauteur : 3.44. — Largeur : 2.44. — *Figures grandeur nature.*

BREUGHEL LE VIEUX

LE PORTEMENT DE CROIX

SALLE XXIII. — ÉCOLE FLAMANDE



Le Portement de Croix

IMPARFAIT par certains côtés, Pierre Breughel posséda les qualités maîtresses de la peinture : un esprit créateur, une imagination brillante, une facture vigoureuse. Il fut un paysagiste de premier ordre à une époque où le paysage était toujours sacrifié à la figure ; dans le genre fantastique, il déploya une puissance imaginative qui n'a jamais été égalée après lui ; quant à ses peintures de paysans, qui constituent son principal titre de gloire, elles sont uniques pour la vérité des caractères, le naturel des attitudes, la verve de l'exécution. L'écueil qui menace tous les fantaisistes, c'est de quelquefois dépasser la mesure : cet écueil, Breughel ne l'a pas toujours évité. Parfois il force la vérité jusqu'à la caricature, jusqu'à la charge ; souvent, aussi, son esprit s'alourdit à force d'exagération. Mais à côté de ces légers défauts, que de qualités charmantes ! Quel imprévu dans sa mise en scène, quelle finesse dans le détail !

Tous les sujets, même les plus austères, revêtent une physionomie particulière en passant par son pinceau. Flamand de bonne souche, jovial et bon vivant, Breughel voit les hommes et les choses comme à travers un verre qui les déforme et les rend comiques ; même devant les scènes religieuses, son effort visible vers le sérieux ne va pas jusqu'au bout ; son naturel l'oblige à mêler du détail pittoresque et divertissant dans les plus tragiques épisodes.

C'est ainsi qu'il a traité, avec une fantaisie presque choquante, le dramatique événement du Calvaire dans son célèbre *Portement de Croix.*

Certes le Christ y apparaît avec toutes les marques de la souffrance inscrites sur son visage; il plie sous le faix de la croix. mais tandis qu'il devrait occuper la première place dans cette scène où il joue le rôle le plus important. c'est à peine si on le distingue de la multitude qui l'entoure. Est-ce irrévérence de la part du peintre ? Non certes, mais consacrer une toile entière au drame, s'attarder ainsi au spectacle de l'agonie d'un Dieu, se plier aux exigences de la tradition, c'est un effort que Breughel est incapable de soutenir. Quel que soit le sujet, un tableau n'est pour lui qu'un prétexte à s'abandonner à sa fantaisie; il y sème à profusion les épisodes les plus bizarres, les incidents les plus comiques, les personnages les plus inattendus. Et il y dépense tant de verve originale, tant de fantaisie spirituelle, tant de grâce naïve que l'on ne songe plus à s'étonner et que l'on s'attarde avec complaisance à ces détails anachroniques mais vivants et pittoresques à un degré supérieur.

Est-il rien de plus faux et en même temps de plus charmant que cette vue de Jérusalem, avec ses églises, ses clochers, ses toits de brique rouge, enfouie dans la verdure comme un village des Flandres ? Et quel extraordinaire amalgame de costumes, d'attitudes, de couleurs dans cette foule papillotante qui accompagne le Christ dans sa douloureuse ascension vers le Calvaire ! Tout d'abord, ouvrant la marche, c'est l'escorte des soldats de Pilate, bardés de fer et la lance haute, qui s'engage dans le sentier raviné de la montagne, et de chaque côté, formant la haie, tous les curieux venus là comme à une fête, pour assister au supplice du Nazaréen. Il y a de tout dans cette foule, des bourgeois en beaux habits, des paysans, des femmes, des mendiants, jusqu'à des enfants en chemise qui gambadent et gesticulent aux côtés du Christ. Des dames de la ville ont même eu soin d'apporter des sièges afin de suivre plus commodément toutes les phases du spectacle. Ce grouillement de foule bariolée et bruissante empêche presque de discerner la sainte femme agenouillée qui tend un linge vers Jésus

pour essuyer la sueur sanglante qui ruisselle sur son visage ; c'est à peine si l'on prend garde à la Vierge, agenouillée à droite et abîmée dans sa douleur.

Comme toutes les œuvres de Breughel, le *Portement de Croix* vaut surtout par cette abondance de détails pittoresques, un peu déplacés sans doute dans un sujet de cet ordre, mais tellement vrais et si vivants ! A considérer chaque groupe en lui-même, on ne tarde pas à discerner tout ce qu'il y a d'observation et de vérité dans ces personnages en apparence placés là au hasard. C'est grâce à ces qualités, étonnantes chez un peintre de cette époque, que Breughel doit la faveur dont il jouit universellement aujourd'hui. Ses toiles, ses dessins sont fiévreusement disputés quand ils paraissent au feu des enchères, et jalousement conservés par les musées et les collections qui ont le bonheur d'en posséder.

Breughel le Vieux peignit de nombreuses répliques de son *Portement de Croix* ; j'ai dit répliques et non pas copies, car elles sont toutes à n'en pas douter de la propre main de l'artiste. On en trouve dans les musées de Berlin, d'Anvers, de Stuttgart, de Pesth et dans plusieurs collections privées. D'après M. Hymans, le tableau original serait celui du musée de Vienne, daté de 1653 ; mais ce fait n'enlève rien à la valeur de celui des " Offices ", peint en 1659, qui ne lui est pas inférieur en qualité.

C'est à tort que l'on a placé les œuvres de Breughel dans la salle XXIII, consacrée à l'école hollandaise, car ce peintre, né à Breughel, près de Bréda, appartient à l'école flamande.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 1.60. — *Figure : 0 19*

RAPHAËL

LE PAPE JULES II

TRIBUNE. — ÉCOLE OMBRIENNE



Le Pape Jules II

JULIEN DE LA ROVÈRE, devenu pape sous le nom de Jules II, est une des personnalités les plus extraordinaires dont fasse mention l'histoire de la papauté, si riche pourtant en figures glorieuses. Issu d'une famille noble de Savone, il entra tout jeune dans les ordres et s'y distingua tout de suite par une piété combative et par une ambition démesurée. Il possédait, pour réussir, deux qualités de premier ordre : une finesse de diplomate et une audace d'aventurier ; il y ajoutait cette ténacité que nul obstacle n'arrête et ne rebute. Il ne tarda pas à gravir les divers échelons de la hiérarchie ecclésiastique. Jeune encore, il reçut la mitre des évêques et occupa successivement les sièges de Carpentras, d'Ostie, d'Albano, de Bologne et d'Avignon. Alexandre VI, qui le craignait, n'osait cependant contrarier le bouillant prélat et il lui accorda tous les honneurs en ayant soin toutefois de le tenir éloigné de Rome. Mais le cardinal de la Rovère n'était pas de ceux qui se laissent oublier ; en sourdine, il préparait déjà son élection à la chaire de saint Pierre, quand Alexandre mourut, trop tôt pour son ambition. Fort heureusement le règne de Pie III ne dura que quelques mois et il parvint enfin en 1503 à ce rang suprême qu'il avait tant convoité. Il ne devait pas tarder à montrer l'homme qu'il était. Dans la lignée des pontifes, il tient une place à part, celle du pontife guerrier ; mais son ambition n'eut d'autre objet que la grandeur du pouvoir pontifical.

Son premier soin fut de faire rendre gorge à tous ceux qui, sous

les règnes précédents, s'étaient enrichis des dépouilles de la papauté. Il s'attaqua d'abord à César Borgia, fils du pape Alexandre VI, et lui reprit la Romagne. Venise ayant refusé de restituer les provinces pontificales usurpées, il n'hésita pas à se mesurer avec la puissante république et dans ce but, il s'allia avec Louis XII, avec Ferdinand, roi d'Espagne, et avec l'empereur Maximilien. Cette guerre fit rentrer le Saint-Siège en possession de tous ses biens. Jules II ne se contentait pas de lever des troupes et de les envoyer au combat ; on le voyait lui-même aux armées, encourageant les soldats, assistant aux batailles et entrant à cheval par la brèche dans les villes conquises, en triomphateur, son rochet pontifical doublé d'hermine passé à la hâte sur son armure de soldat.

Rentré dans ses biens, il secoua le fardeau de la reconnaissance et songea à se débarrasser de ceux qui l'avaient soutenu dans la lutte. Il tourna ses armes contre Louis XII, mais ses troupes furent battues successivement à Bologne (1511) et à Ravenne (1512) et lui-même fut déposé dans un concile réuni à Pise par son vainqueur. Jules II riposta en réunissant à son tour un concile qui annula les décisions de celui de Pise. Ce que les armes n'avaient pas pu lui donner il le demanda à l'intrigue et réussit à opposer Henri VIII à son ennemi Louis XII, qui se vit contraint d'abandonner le Milanais.

Jules II, nous l'avons dit, est une des grandes figures de la papauté. Il a laissé dans l'Histoire le souvenir d'un pontife magnifiquement doué, intelligent jusqu'au génie, ferme jusqu'à l'obstination, autoritaire jusqu'à la violence. Son esprit n'était pas moins grand que sa volonté, ce pape guerrier aimait les arts et les favorisait. Il s'entoura des plus grands maîtres de son temps en tous les genres ; peintres, sculpteurs, architectes, qu'il protégea avec quelque rudesse mais très généreusement.

Ce fut Bramante qui présenta Raphaël à Jules II, en septembre 1508. Le peintre avait alors vingt-cinq ans. Le pape accueillit le

jeune homme avec bonté et il lui témoigna sur-le-champ la confiance que lui inspirait son génie déjà éclatant, en le chargeant de peindre les chambres du Vatican, ces chambres que les Italiens appellent *Stanze* et qu'il allait rendre à jamais célèbres. Le pape fut enthousiasmé de la *Dispute du Saint-Sacrement*, mais il n'eut pas la joie de voir entièrement achevées les fresques commandées à Raphaël, car il mourut en 1513. Son admiration pour se génial artiste se doublait d'une affection réelle ; en retour, Raphaël professait pour Jules II une vénération dont on trouve en quelque sorte la preuve dans le magnifique portrait qu'il fit du pontife.

Ce portrait fut peint en 1511. « Raphaël, écrit Vasari, peignit en ce temps le pape Jules II sur un tableau à l'huile, si vivant et si véridique que le portrait faisait trembler rien qu'à le voir, comme s'il avait été l'homme lui-même. » Burckhardt dit de ce chef-d'œuvre : « L'exécution pittoresque est d'une beauté merveilleuse et d'une grande richesse dans sa simplicité ; le caractère est rendu avec tant de force qu'on ne comprend bien l'histoire du puissant vieillard qu'après avoir vu ce portrait. » Il est difficile, en effet, d'imprimer à un visage d'homme plus d'énergie, de puissance, de volonté que Raphaël n'en a données aux traits du terrible pontife. C'est une œuvre magistrale qui suffirait à immortaliser un artiste.

Ce magnifique portrait appartint successivement à la famille de la Rovère et à la grande duchesse Victoire, femme de Ferdinand II de Médicis. Il figure aujourd'hui aux " Offices " dans la salle de la Tribune.

Hauteur : 1.08 — Largeur : 0.81 — *Figure à mi-corps, grandeur nature.*

A. et P. POLLAIUOLO

LA PRUDENCE

SALLE XXVIII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Prudence

Les deux frères, Antonio et Piero del Pollaiuolo appartiennent à cette glorieuse pléiade d'artistes florentins qui s'initierent à la peinture en commençant leur apprentissage dans le métier de l'orfèvrerie, si en honneur pendant le xv° siècle. Habitués à manier et à assouplir la matière rebelle des métaux précieux, ces artistes en arrivèrent à posséder une fermeté de dessin remarquable, qui ne va pas toujours sans sécheresse, mais qui donne aux contours une grande noblesse et s'élève parfois jusqu'à la hauteur du style. C'est à ce premier et rude apprentissage qu'est due, en majeure partie, la gloire de l'école florentine basée sur l'excellence du dessin bien plus que sur la qualité du coloris.

L'aîné des Pollaiuoli, Antonio, travailla dès son jeune âge, dans l'atelier de l'orfèvre Bartoluccio, beau-frère de Ghiberti, et Vasari affirme qu'il collabora à l'exécution de la fameuse porte du Baptistère de Florence.

Il ne vint à la peinture que plus tard, après avoir préalablement étudié la sculpture avec Donatello. Son maître fut Paolo Uccello, le charmant et savant artiste, qui contribua si puissamment à dégager la peinture de ses dernières entraves byzantines. Antonio fut le premier, au dire de Vasari, qui s'adonna à l'étude de l'anatomie et qui rechercha le secret de la vie dans les muscles et les membres inanimés des cadavres. Il ne tarda pas à devenir le chef reconnu de l'école naturaliste ; dans sa *bottega* du Marché-aux-Vaches,

on n'avait souci que des problèmes de l'anatomie et de la perspective, de la représentation des figures en mouvement, de l'étude et du dessin du nu. « Pollaiuolo, écrit Vasari, s'intéressait au nu avec un esprit plus moderne que n'avaient fait les artistes ses devanciers. » Dessinateur merveilleux, au dire de Cellini, il exerçait autour de lui une influence toute-puissante : c'était, comme le proclamera plus tard Laurent de Médicis, « le plus grand maître de la cité ». Botticelli lui-même, qui fut son élève, subit fortement l'action du rude et vigoureux artiste : ses premières œuvres gardent incontestablement l'empreinte de l'enseignement de Pollaiuolo.

Piero, le plus jeune des deux frères, s'adonna à la peinture tout de suite, sans passer dans aucune officine d'orfèvre. On s'en aperçoit facilement dans les œuvres qu'il exécuta seul. Son dessin a plus de souplesse mais moins de fermeté que celui de son frère ; il a plus de charme peut-être, mais moins de noblesse, en tout cas moins de style. Il n'en est pas moins un bel artiste, car il n'eut pas son égal pour pousser jusqu'au raffinement le brillant des draperies et des parures, avec une grande clarté de tons dans les chairs, une force rare et un vif éclat dans le coloris des draperies, des étoffes, du paysage, dus à l'emploi des couleurs broyées au vernis de sandaraque.

D'ailleurs, les deux frères travaillèrent fréquemment ensemble ; leurs qualités se complétaient heureusement, la force de l'un corrigeant les incertitudes de l'autre, et la souplesse du cadet adoucissant la rudesse de l'aîné. L'amalgame de ces deux talents est parfois si complet que, dans certaines œuvres, toute la sagacité de la critique s'épuise à faire la part qui revient à chacun. C'est le cas pour cette figure de *la Prudence* que nous reproduisons ici.

Cette figure appartient à une série de *Vertus* exécutées pour le tribunal des marchands de Florence par les frères Pollaiuolo et par Botticelli. Le témoignage de Vasari est formel sur ce point. « Les deux frères Antonio et Piero, écrit-il, firent dans la « Mercatanzia » de Florence

plusieurs *Vertus*, là même où siègent, comme tribunal, les magistrats de la corporation. » Les sept vertus se trouvent au complet à la galerie des « Offices »; ce sont : *la Foi*, *l'Espérance*, *la Charité*, *la Justice*, *la Prudence*, *la Tempérance*, par les frères Pollaiuolo, *la Force*, par Botticelli. Burckhardt attribue les six premières *Vertus* au seul Piero del Pollaiuolo, croyant y reconnaître les particularités de son talent, mais on s'accorde, d'après des rapprochements de dates et de faits, à voir dans ces figures l'œuvre commune des deux frères. En tout cas, on y distingue bien cette fermeté de lignes particulière à Antonio.

La figure de *la Prudence* est vraiment sculpturale ; elle se détache avec un relief étonnant de l'espèce de trône sur lequel elle est assise ; les traits sont fermes, nettement arrêtés et tout au plus peut-on attribuer à Piero l'air de douceur répandu sur ce visage taillé en force. De même un artiste habitué à manier les joyaux d'orfèvrerie peut seul avoir poussé aussi loin le luxe du détail dans le trône à chapiteau dont les marbres étincellent ; la perspective même du dôme trahit bien la main d'Antonio. Par contre, où la facture de Piero se révèle, c'est dans le vêtement de *la Prudence*, plissé et drapé avec un art dont son aîné eût été incapable. Il y a, dans les froncements du corsage et dans la retombée du manteau vert posé sur les genoux, une souplesse, une science, une harmonie que Piero seul pouvait réaliser. Si le coloris général de l'œuvre appartient à Piero, on peut affirmer sans crainte d'erreur que la composition et le dessin sont d'Antonio.

La Prudence, transportée aux « Offices » en 1861, figure dans la salle XXVIII, dite troisième salle toscane.

Hauteur : 1.62. — Largeur : 0.85. — *Figure grandeur nature.*

LUCAS CRANACH

LUTHER ET MÉLANCHTON

SALLE XXII. — ÉCOLE ALLEMANDE



Luther

Mélanchton

Luther et Mélanchton

SI Lucas Cranach n'a pas laissé d'élèves dans cette école saxonne ou de la Réforme dont il est le chef et l'unique représentant, il faut l'attribuer aux malheurs des temps, à la fureur des controverses qui sévissait alors, à la misère de l'Allemagne qui servait de champ clos à tous les princes de l'Europe qui venaient y vider leurs querelles dynastiques.

Lucas Sunder naquit en 1472 à Cranach, près de Bamberg, dans la Franconnie septentrionale et vint se fixer plus tard à Wittemberg qu'il habita pendant quarante-six ans ; mais fidèle à la coutume de l'époque, il adopta le nom de sa ville natale.

Presque en même temps que lui naissait à Nuremberg le grand Dürer. Et ces deux génies, également puissants, aidèrent à déblayer une nouvelle voie à l'art allemand, trop habillé jusque-là par le respect de la tradition pour les peintures chrétiennes du moyen âge.

Il y aurait un intéressant parallèle à établir entre l'art de ces deux grands peintres, si l'espace n'était si mesuré dans ces notices. Disons seulement que Cranach, moins poétique que Dürer, poussa le naturalisme beaucoup plus loin que lui, même dans les sujets religieux ; plus pénétré de la morale rigide de la Réforme, il rejeta tout ce qui ne répondait pas à la raison pure. Loin d'ennoblir jusqu'à l'épopée, comme Dürer, la trivialité des sujets locaux, Cranach ne poétise rien, n'oublie aucune laideur mais aussi aucun charme de la chair nue ; et souvent même il enlaidit et rapetisse encore la petitesse de la vie mesquine de

tous les jours. Mais il l'emporte sur son illustre rival pour la compréhension du coloris. L'harmonie des couleurs est faible chez Dürer qui ne savait même pas fournir une gamme soutenue ; chez Cranach, au contraire, les contours des figures sont toujours délicieusement fondus et son coloris, d'une grande richesse, brille par une chaleur et une teinte vermeille et fraîche que peu de peintres ont su obtenir au même degré.

Avec ces rares qualités de naturaliste précis et de coloriste ferme, Cranach ne pouvait être qu'un grand peintre : il eut une conception nouvelle de la beauté féminine. Le premier en Allemagne il osa aborder le nu et ses corps de femmes, admirablement modelés, montrent une carnation magnifique, revêtue de ce duvet de pêche propre à la virginité. Il fut aussi un admirable portraitiste, parce qu'il poursuivait jusqu'à l'extrême rigueur la ressemblance des traits et la traduction du caractère.

Dans ce dernier genre, le double portrait de *Luther et de Mélanchton* peut être considéré comme une de ses meilleures œuvres.

Lucas Cranach avait connu les deux réformateurs à Wittemberg, où Luther enseignait la théologie et Mélanchton la langue grecque. Lorsque Luther se mit en révolte ouverte contre Rome, l'artiste suivit résolument les traces de son ami et embrassa toutes ses idées. Il partagea entièrement ses vues sur la vente des indulgences, le célibat des prêtres, les vœux monastiques, le purgatoire, la communion sous une seule espèce. Mettant ses actes en accord avec ses principes, Luther jeta son froc de moine augustin et épousa une religieuse nommée Catherine de Bora ; ce fut Cranach qui fut le principal témoin de ce mariage, ce fut lui aussi qui tint sur les fonts baptismaux le premier-né, issu de cette union. Il se montra toujours fidèle à l'ami et au réformateur et lorsque, plus tard, Luther fut obligé de fuir et de se cacher pour se soustraire a la colère de Charles-Quint, l'artiste l'accompagna dans son exil.

Cette fidélité est d'autant plus remarquable que Cranach, d'un naturel paisible et doux, dut fréquemment s'étonner et souffrir de la fougue et des violences de son ami. Sanguin, impétueux, taillé en force, Luther soutenait sa doctrine avec la rudesse et l'audace d'un reître. Cranach devait se sentir plus attiré vers le doux Mélanchton, être de re e rie et de finesse, pour qui la réforme n'était qu'un perfectionnement spirituel et qui n'en fit jamais, comme Luther, un instrument de domination mis au service des princes d'Allemagne. Profondément sincère et convaincu, il propageait les idées nouvelles avec la ferveur d'un apôtre qui veut persuader les âmes plus que les conquérir. Cette douceur devait d'ailleurs lui nuire dans l'esprit de ses adeptes. Si Luther, qui l'aimait, n'osa le désavouer, ses sectateurs n'eurent pas toujours la même réserve. Mélanchton vit son rôle de conciliateur travesti, honni, et lui-même s'attira la haine de cette Réforme qu'il avait si généreusement servie.

Toute la différence des caractères de Luther et de Mélanchton se lit dans les beaux portraits reproduits ici. Luther, avec sa face pleine et rubiconde, aux traits accentués, avec ses membres forts et ses mains larges, offre le type accompli du lutteur ; la bouche est dure et l'œil froid trahit une inflexible volonté. Tout différent est le fin visage de Mélanchton, visage où se lit la douceur, la timidité, et une sorte de mélancolie rêveuse qui surprend chez un des plus actifs artisans de ce grand drame de la Réforme.

Ces deux beaux portraits portent, à droite de Mélanchton, la griffe qui servait de signature à Cranach, avec la date 1543. Bien qu'appartenant à l'art allemand, ils figurent aujourd'hui aux "Offices" dans la salle XXII, dite deuxième salle de l'école flamande.

Hauteur : 0.19. — Largeur : 0.30. — *Figures en buste.*

MANTEGNA

ÉLISABETH GONZAGUE

TRIBUNE. — ÉCOLE DE PADOUE



Élisabeth Gonzague

EN peignant les membres de la famille Gonzague, Mantegna s'acquittait moins d'un ouvrage commandé que d'une dette de reconnaissance. Ses travaux, sa fortune, sa gloire, il devait tout, en effet, à cette noble et généreuse famille, et surtout à deux de ses chefs, Louis et Frédéric Gonzague. Nous ne voulons pas dire que sans eux Mantegna serait resté un inconnu, puisqu'il s'était déjà acquis une grande réputation à Padoue et à Vérone, mais ce n'en est pas moins une rare fortune pour un peintre de trouver à point nommé sur sa route un Mécène providentiel et passionné, assez riche pour avoir des palais à décorer, assez artiste pour avoir le désir de les décorer. Louis et Frédéric Gonzague, le père et le fils, furent ces Mécènes. Non seulement ils se firent les protecteurs de Mantegna, mais ils l'honorèrent d'une amitié qui ne se démentit en aucune circonstance. Phénomène rare chez des princes, et d'autant plus méritoire chez ceux-ci que le grand peintre padouan n'avait pas le caractère aussi beau que le génie et que, bien souvent, il aurait rebuté les plus sincères dévouements.

Mantegna était ombrageux, irascible, querelleur, et il aimait l'argent. Sa cupidité n'avait pas de bornes et il ne cessait d'importuner le marquis Louis de ses réclamations. Tout d'abord, à son arrivée à Mantoue, sa situation est assez modeste, mais il n'a encore commencé aucun grand travail ; ses appointements ne sont, par décret du 15 avril 1458, que de 15 ducats par mois, ce qui est peu ; mais, à cette époque, les artistes

n'étaient guère plus payés. Ses lettres, surtout dans les débuts, expriment sans cesse des besoins d'argent. En 1463, il réclame un arriéré de quatre mois d'appointements ; en 1464, il demande qu'on lui donne le bois qui lui est alloué en dehors de son traitement. Jusqu'ici, rien que de légitime. Mais sa situation s'améliore, ses honoraires s'élèvent sans arriver à le satisfaire. On lui promet vaguement un terrain et aussitôt il se plaint de ne l'avoir pas encore reçu. Le marquis de Mantoue lui en donne un à Goïto, mais il ne suffit pas au peintre qui en réclame un autre au Bosco della Caccia. On le lui donne encore.

Les Gonzague furent d'une patience inlassable avec Mantegna qui avait réussi à leur imposer toutes les bizarreries de sa nature indépendante et farouche. Louis lui marqua toujours une réelle affection qui le portait même à intervenir dans ses affaires personnelles. Il commença par flatter sa vanité en lui accordant des armoiries et une devise qu'il sollicitait. Il l'aida de ses deniers à construire une maison. Mantegna faisait sans cesse appel à lui sans jamais lasser ce protecteur bénévole : par une lettre du 27 juillet 1468, il se plaint de voisins qui le gênent et avec lesquels il se dispute, en particulier d'une jardinière qui s'est montrée insolente à l'égard de sa femme. Plus tard, ce sont d'autres voisins avec qui il a des différends. En 1474, le marquis de Mantoue doit encore s'occuper d'une plainte de Mantegna contre un certain Aliprandi qui a pillé un cognassier de son jardin; l'année suivante, c'est Mantegna lui-même qui s'est mis dans un mauvais cas en faisant bâtonner par des gens à sa solde un homme dont il croit avoir à se plaindre ; et le marquis, comme toujours, arrange l'affaire. Le marquis Frédéric, qui succéda à son père, était un humaniste délicat et un amateur d'art éclairé ; il continua à Mantegna la faveur et l'amitié paternelles. Quand il mourut à son tour, ce fut Jean-François qui lui succéda ; c'était un guerrier et un politique plus qu'un artiste ; il n'en continua pas moins à protéger Mantegna, qu'il nomma chevalier de la Milice dorée, ordre

militaire où ne figurait que la plus haute noblesse du Mantouan.

Il est juste d'ajouter que Mantegna, s'il importuna souvent ses protecteurs, les servit fidèlement et jeta sur leur famille et sur leur ville un éclat qui n'est pas encore éteint. Princièrement traité, le peintre paya royalement en décorant les palais des Gonzague de fresques immortelles et de portraits qui sont des œuvres inestimables. On peut pardonner toutes les petitesses au génie puissant qui a peint les deux illustres panneaux de la *Camera degli Sposi, le Triomphe de Jules César* et tant d'autres morceaux précieux.

Nourri à la forte école de l'antiquité, et poussé par son tempérament à l'étude passionnée de la nature, Mantegna réalisa le rare miracle d'unir la sincérité la plus stricte au style le plus haut. Avec de telles qualités, il devait être un portraitiste de premier ordre. Bien qu'il ne s'adonnât au portrait que par occasion, il a laissé dans ce genre des morceaux d'une vigueur et d'une vérité impressionnantes.

Nous en trouvons un exemple dans ce magnifique portrait d'*Elisabeth Gonzague*, sœur de Frédéric, et femme de Guidobaldo de Montefeltre, duc d'Urbin. Il n'était pas au pouvoir de l'artiste d'embellir cette tête presque masculine, taillée en force, mais il a su lui imprimer une merveilleuse intensité de vie et y inscrire cette bonté intarissable qui fut le caractère principal de la princesse.

Pendant assez longtemps ce beau portrait fut successivement attribué à Bonsignori et à Lorenzo Costa ; de récents travaux ont permis de le restituer à Mantegna. De fâcheux repeints le gâtent malheureusement sans toutefois en abolir la valeur.

La galerie des " Offices " a fait à *Elisabeth Gonzague* l'honneur mérité d'une place de choix dans l'illustre salle de la Tribune

---

Hauteur : 0,51 — Largeur : 0,36 — ***Figure en buste, grandeur nature.***

ROSSO

ANGE JOUANT DU LUTH

SALLE XXVI. — ÉCOLE FLORENTINE

Ange jouant du luth

LE vaillant décorateur que les Italiens appellent Il Rosso et que les Français nomment maître Roux appartenait à cette race d'artistes privilégiés qui, doués de toutes les aptitudes, réunissent en eux les dons les plus variés de l'intelligence humaine. Vasari, qui a parlé de lui avec un étonnement sympathique, nous le représente comme un de ces hommes dont la parole éloquente et grave sait toujours se faire écouter. Rosso, esprit cultivé, ingénieux et libre, avait étudié la littérature et même la philosophie ; on le citait, en outre, comme un excellent musicien. Ses qualités d'artiste n'étaient pas moins heureuses : à la fois architecte, sculpteur et peintre, il était propre à toutes les entreprises, il pouvait exprimer sous toutes les formes le rêve d'une fantaisie abondante et toujours nouvelle. Si, dans la foule des grands artistes qui illustraient alors l'Italie, il ne put parvenir au premier rang, la France le consola de cet échec. Rosso devint parmi nous le promoteur d'une révolution dont notre école se souvient encore ; enfin, pour que rien ne manquât à l'histoire de sa vie, un dénouement tragique vint clore prématurément une existence qui a laissé dans les annales de l'art des traces ineffaçables.

Giovambattista di Jacopo, naquit à Florence vers 1496 ; on l'appela Il Rosso, à cause de la couleur de ses cheveux, qui étaient roux. On ne lui connaît pas de maître, et sans doute ne fréquenta-t-il assidûment aucun atelier. Ce que l'on sait de façon sûre, c'est qu'il fit sa principale étude des cartons de Michel-Ange. Il ne pouvait souhaiter

de meilleure leçon que celle-là ; il en profita, grâce à un sens artistique très développé et à une étonnante facilité. Tout jeune, il était réputé comme un peintre de premier mérite à une époque où foisonnaient les peintres de génie. Grand voyageur, ami des aventures, il passa sa jeunesse à parcourir les villes de l'Italie où il menait de front le travail et le plaisir. Il vint à Rome et s'y lia avec tous les grands artistes de l'époque, Jules Romain, Michelagnolo de Sienne, le Bacchiaca et surtout Benvenuto Cellini qui nous a initiés, dans ses curieux mémoires, aux mœurs de ses joyeux camarades. Malgré sa vie de dissipation, Rosso trouvait le temps de travailler. Il eut l'honneur de peindre à Santa Maria della Pace la corniche de la chapelle que Raphaël a décorée de ses élégantes figures. Mais son humeur voyageuse le reprenant, il quitta Rome et parcourut différentes villes italiennes, laissant partout des témoignages de son génie vigoureux et souple. Élégant cavalier et bel esprit, il fut l'ami du poète burlesque Berni et du redoutable pamphlétaire l'Arétin.

Rosso se trouvait à Venise en leur compagnie quand il fut appelé en France par François Ier qui, ayant alors en tête de superbes projets de constructions et d'embellissements, était en quête d'un artiste qui pût réaliser ses rêves. Les lettres patentes que le roi lui fit délivrer peu après son arrivée, disent qu'il l'a fait appeler « par deçà » et qu'il l'a nommé son peintre ordinaire « pour l'excellente et grand'industrie qu'il a en cest art ». Dès les premiers temps de son séjour, Rosso vit modifier son nom, qui sonnait trop rudement aux oreilles françaises, en celui de Roux ou de maître Roux. François Ier s'éprit de l'homme autant que du peintre, car, nous l'avons dit, Rosso avait la parole fleurie et la rhétorique persuasive et, dans sa finesse italienne, il jugea tout d'abord la situation et sut en tirer parti. Il obtient, malgré sa qualité d'étranger, le droit de jouir « des bénéfices et dignités ecclésiastiques dont il a esté ou pourra être pourvu » ; il est déclaré apte à posséder des biens meubles et immeubles, à acquérir par voie d'héritage,

à pouvoir tester et ce, sans avoir à « payer aucune finance ou indampnité ». Sans parler des gratifications extraordinaires qui ne lui étaient pas ménagées, il touchait par trimestre 300 livres tournois, somme considérable pour l'époque. Il était en outre chanoine de la Sainte-Chapelle, et les bénéfices de cette sinécure n'étaient pas à dédaigner. Aussi était-il riche ; il vivait à Paris et à Fontainebleau, beaucoup moins en peintre qu'en gentilhomme.

Aussi bien, il méritait ces largesses par son dévouement à la personne du roi et par les magnifiques travaux de décoration qu'il dirigeait au palais de Fontainebleau. Il avait sous ses ordres une petite armée de peintres et de praticiens chargés d'exécuter ses inventions et de terminer ses compositions. Avec le Primatice, son rival et son successeur, il a fait de ce palais une des merveilles de l'art de la Renaissance. Malheureusement le caprice de nos rois a fait détruire la plus grande partie de ces peintures.

La caractéristique du talent de Rosso était une grande fertilité d'invention et une extrême vigueur d'exécution. Ayant peu étudié la nature, il est surtout un fantaisiste et un instinctif. Il a plus de tendance vers la force que vers la douceur, mais telle est sa souplesse qu'il a laissé des œuvres d'une délicatesse qui rappelle la manière du Corrège, comme cet *Ange jouant du luth*, reproduit ici, qui est un des plus parfaits modèles de la grâce légère en peinture.

On raconte que Rosso s'empoisonna à la suite du chagrin que lui causa la faveur grandissante de Primatice, son rival. Quoi qu'il en soit, Maître Roux mérite une mention très honorable pour l'influence qu'il exerça sur la peinture française.

L'*Ange jouant du luth* figure aux " Offices " dans la salle XXVI, dite première salle toscane.

Hauteur : 0.38 — Largeur : 0.44 — *Figure en buste, demi-nature.*

ALBERT DÜRER

LE PÈRE DE L'ARTISTE

SALLE XXI. — ÉCOLE ALLEMANDE



Le Père de l'artiste

LE beau portrait que nous donnons ici est un hommage rendu par le grand maître allemand à un père qu'il chérissait et vénérait. Dürer, qui maniait la plume presque aussi bien que le pinceau nous a dit lui-même en termes émus ce que son père fut pour lui :

« Albert Dürer l'ancien naquit dans le royaume de Hongrie, non loin d'une petite ville nommée Jula, à huit milles au-dessous de Wardein, dans un village situé tout auprès, du nom d'Eytos, et sa famille faisait l'élevage des bœufs et des chevaux. Mais le père de mon père, qui s'appelait Anthoni Dürer, vint tout enfant dans la susdite petite ville chez un orfèvre dont il apprit le métier. Là, il se maria avec une jeune fille nommée Élisabeth dont il eut une fille, Catherine, et trois fils. L'aîné des fils, appelé Albert Dürer, était mon père, qui fut orfèvre lui aussi, honnête homme et habile dans son art. Plus tard, mon cher père vint en Allemagne, séjourna longtemps aux Pays-Bas, près des grands artistes, et finalement se rendit à Nüremberg, en l'an 1455 après la naissance du Christ, le jour de la Saint-Éloi. Mon cher père Albert Dürer fut ensuite apprenti chez le vieux Hieronymus Holper, qui fut mon aïeul maternel : il y resta jusqu'à l'année 1467. Alors, mon aïeul lui donna en mariage sa fille, jolie et bien faite, appelée Barbara, âgée de 15 ans. La noce eut lieu huit jours avant la Saint-Guy. »

De ce mariage naquirent dix-huit enfants, dont le grand peintre fut le troisième. Mais presque tous moururent en bas âge. En 1524, il ne restait que trois frères, Albert, Endres et Hans.

Pour nous décrire son père, Albert Dürer trouve des mots attendris comme il trouva des accents d'une infinie douceur pour le peindre sur la toile.

« Le susdit Albert Dürer, écrit-il, a grandement peiné et durement travaillé toute sa vie, n'ayant d'autres ressources que son métier pour se nourrir, lui, sa femme et ses enfants. Il mena une vie honorable et selon Dieu, fut un homme patient et doux, affable avec tous et toujours reconnaissant envers le Seigneur. Il fréquentait peu la société et ne recherchait pas les joies du monde. C'était un homme sobre de paroles et craignant Dieu. Ce père chéri éleva ses enfants dans la crainte du Seigneur avec beaucoup de zèle. Son plus cher désir était de leur inculquer de bons principes et tous les jours il nous répétait que nous devions aimer Dieu et nous comporter loyalement avec notre prochain. Et mon père avait pour moi une prédilection, voyant que j'étais appliqué au travail et désireux d'apprendre. C'est pourquoi il me mit à l'école, et, quand je sus lire et écrire, il m'en retira pour m'enseigner le métier d'orfèvre. »

C'est de cet excellent père et de ce parfait honnête homme que Dürer nous a laissé l'inoubliable image, dans le portrait des "Offices". On reste confondu, devant cet admirable morceau, à la pensée que l'artiste n'avait que vingt ans quand il le peignit et qu'il venait seulement de terminer son apprentissage de peintre. Ce portrait, pour l'ampleur de la forme, la liberté d'interprétation, la vérité morale, dépasse tout ce qu'avait produit en ce genre la manière pénétrante, mais aussi anxieuse et sèche de l'âge précédent ; et il égale en qualité les plus superbes effigies des siècles qui suivirent.

En considérant ce portrait nous reconnaissons bien l'honnête homme craignant Dieu dont parle Dürer dans ses mémoires. Le visage a cette douceur particulière aux hommes pieux et les traits cette finesse qui révèle l'artiste ; les rudes mains habituées à pétrir les métaux précieux égrènent le rosaire. Tout l'ensemble de la physio-

nomie, rendue avec une prodigieuse intensité de vie, trahit une âme tendre et délicate. On devine qu'un sentiment profond guidait le pinceau de Dürer et qu'il peignit ce portrait avec son cœur plus encore qu'avec sa main.

Dürer, qui devait s'illustrer dans des genres si divers, ne tarda pas à se placer au rang des plus fameux portraitistes. « Dès le début, écrit M. Hamel, la physionomie humaine absorbe toute son attention et sa volonté se consacre à faire apparaître sur les traits l'esprit qui les vivifie et l'unité qui les harmonise. Il analyse et recompose le système d'effets et de causes, d'analogies et de contrastes, qui constituent un caractère. Il revient à la formule la plus sobre et la plus sévère : la tête avec un peu de buste et presque toujours sans les mains. Il procède en psychologue et en moraliste qui caractérise l'homme en son essence et s'attache à l'expression totale de la vie intérieure. Celle-ci jaillit avec d'autant plus d'évidence que rien ne nous distrait d'elle. Avec cette plénitude de sens, ces bustes sont aussi quelque chose d'intime, d'émouvant et de vécu, et cela tient sans doute à ce que les modèles étaient presque tous très proches du cœur ou de l'esprit de l'artiste. Ce ne sont plus des physionomies surprises avec une justesse impeccable au hasard des rencontres ou des sympathies soudaines, mais les visages longuement scrutés des êtres qu'il a le mieux connus et le plus aimés. Dürer écrit, avec le burin et le pinceau, l'histoire émue de ses affections, en même temps qu'il résume la science qu'une longue expérience lui a donnée de l'homme. »

Le portrait du *Père de Dürer* provient de la maison Poggio Impériale ; il fut transporté en 1772 aux "Offices" où il figure dans la salle XXI, dite deuxième salle flamande et allemande.

Hauteur : 0.46. — Largeur : 0.38. — *Figure petite nature.*

BRONZINO

ÉLÉONORE DE TOLÈDE ET SON FILS

SALLE DU BAROCCIO. — ÉCOLE FLORENTINE

Éléonore de Tolède et son fils

ÉLÉONORE de Tolède fut la femme de Cosme Ier, l'un des membres les plus célèbres de l'illustre famille des Médicis. Élevé au pouvoir par l'influence de Charles-Quint, Cosme fut à la fois fin politique, valeureux soldat et prince éclairé ; il favorisa les savants, les poètes, les artistes; sa cour fut citée en Europe pour son éclat et sa distinction. Très épris de Florence, il s'appliqua sans cesse à l'embellir et c'est de son règne que datent les plus remarquables monuments de la ville. La femme qu'il s'était choisie était digne de lui. C'était une princesse intelligente et belle, d'un esprit très distingué, pleine de charme et de bonté, aimant comme son époux les lettres et les arts, amie du faste, en un mot choisie à souhait pour régner sur cette cour policée et brillante de la Toscane.

Dans le tableau que nous donnons ici, elle est représentée dans toute la fraîcheur de la jeunesse ; son beau visage, encadré de cheveux châtains, a des traits réguliers, pleins de noblesse, où se lit la hauteur de la race tempérée par un grand air de douceur. Assise de face, elle porte une robe blanche à ramages noirs et or ; à son cou un médaillon est attaché par un collier de grosses perles à double rang qui retombe ensuite sur le corsage. Dans sa main gauche, d'un aristocratique modelé, elle maintient le bout de l'écharpe d'or passée à sa ceinture, pendant que sa main droite s'appuie sur l'épaule d'un joli blondin en tunique bleue, le jeune duc Ferdinand, qui se tient debout à côté d'elle.

Ce beau portrait est dû à l'habile pinceau d'Angiolo Cosimo, surnommé le Bronzino, qui devint le peintre favori de Cosme Ier, grâce à la puissante amitié de son maître, le vieux peintre Pontormo. Bien qu'il eût pris tous ses semblables en aversion, le farouche Jacques de Pontormo se laissa cependant apprivoiser par la bonne grâce et l'aimable caractère de son élève. A peine eut-il donné quelques leçons à ce jeune esprit si prompt à comprendre, que l'incorrigible misanthrope se sentit charmé ; il fit de son disciple son collaborateur fidèle et ils travaillèrent presque toujours ensemble aux grandes décorations murales dont les Médicis aimaient à parer leurs résidences princières. Leur pinceau s'est parfois associé d'une manière si étroite qu'on peut, dans une certaine mesure, hésiter aujourd'hui à faire la part de chacun d'eux dans l'œuvre commune. Ce n'est point à dire, cependant, que le Bronzino n'ait été qu'un imitateur docile; il parvint au contraire à accentuer son style dans un sens très personnel et le XVIe siècle, au temps où le sentiment des choses simples commençait à se perdre, aima beaucoup ses grandes peintures religieuses, ses mythologies pleines de nudités souriantes et ses fiers portraits si sobres et si clairs.

C'est surtout par les éminentes qualités déployées dans ce dernier genre qu'il mérite la grande faveur dont jouissent aujourd'hui ses œuvres. S'il n'eût peint que des mythologies ou des tableaux de religion, il se trouverait aujourd'hui confondu dans cette foule d'artistes honorables, habiles dont fourmilla l'Italie, mais dont le talent facile ne s'impose pas à l'admiration par d'exceptionnelles qualités. Bronzino était plus expert que quiconque en son art ; dessinateur savant et impeccable, il possédait un coloris clair qui supprimait les ombres et laissait voir, sans en rien cacher et sous une blanche lumière, les attitudes et les formes. Mais ces dons de premier ordre sont gâtés par une absence complète de sentiment et par l'abus du bel-esprit ; sa pensée se traduit toujours avec un maniérisme outré, il exagère

l'élégance de ses personnages et il a contribué bien nettement à la décadence de l'art italien.

Mais Bronzino, peintre de portraits, s'est acquis une gloire indiscutable. En présence de la nature vivante, il est un tout autre homme; il n'interprète plus, il ne cherche plus à poétiser ou à embellir, il ne voit plus que son modèle; et alors il devient incontestablement supérieur. Son dessin, très simple en apparence, est serré et fort; le modelé est rigoureusement exact dans ses abréviations savantes; il est difficile de donner à des figures humaines une plus noble attitude et un plus grand air.

Il est vrai de dire qu'il eut des modèles de choix; il fut le peintre préféré du grand-duc Cosme, dont il peignit plusieurs fois la famille. Ce n'était là, d'ailleurs qu'une des moindres occupations que le prince confia à l'artiste. Celui-ci avait fini par s'identifier à la famille de ses protecteurs ; il leur voua une sorte de culte, et l'on ne doit pas s'étonner de le voir, dans une lettre de 1545, parler de la « céleste maison des Médicis ». On avait, il est vrai, pour lui des bienveillances inépuisables. Lorsque Bronzino fut devenu vieux, Cosme Ier lui envoyait ses ordres dans de courts billets qui commencent par la formule amicale : *Carissimo mio.* Et c'étaient tous les jours de nouveaux travaux : indépendamment des portraits, des tableaux, des peintures décoratives qu'il improvisait à l'occasion des mariages ou des baptêmes, bien d'autres ouvrages le tenaient en haleine, et on lui doit la plupart des dessins des tapisseries que le grand-duc fit exécuter en France ou dans les Flandres. Plus que tout autre, il fut le peintre des Médicis.

Le portrait d'*Éléonore de Tolède et son fils* figure aux " Offices " dans la salle VIII, dite salle du Baroccio.

Hauteur : 1.14 — Largeur : 0.95 — ***Figures à mi-corps, grandeur nature.***

P. VÉRONESE

LA SAINTE FAMILLE

SALLE XXXIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



La Sainte Famille

UNE sainte Famille de Véronèse ne peut ressembler à celle d'aucun autre artiste. En apparence, les personnages y sont disposés suivant la tradition, mais toujours il s'y ajoute un détail pittoresque, un geste inattendu, un de ces traits fantaisistes qui ont fait appeler Véronèse le plus adorable et le plus absurde des peintres. La vérité historique, l'exactitude du costume ne comptent pas pour lui. Peignant les scènes de la Bible, il ne se perd pas en recherches savantes pour éviter les anachronismes. Pourquoi le ferait-il? N'a-t-il pas sous la main les magnifiques vêtements vénitiens, chatoyants d'or et de couleurs et la peinture n'a-t-elle pas été créée pour la joie des yeux ? Peindre des oripeaux vulgaires ou pauvres n'entre pas dans son entendement ; il ne comprend que la beauté des étoffes somptueuses, des brocarts lourds, des draperies soyeuses, des chairs blondes, des visages épanouis par cette joie de vivre dont son œuvre a toujours été l'exaltation. S'il veut peindre une Cène, il lui importe peu que la légende et l'histoire s'accordent ou non sur la simplicité et l'humble condition de Jésus et de ses disciples ; il peindra ce repas avec tout le faste dont est capable son imagination. Et si l'on veut apprécier équitablement Véronèse, il faut admettre à priori ses conceptions et faire abstraction, comme lui, de toutes les règles historiques qu'il a volontairement négligées.

C'est donc avec des yeux non prévenus qu'il faut considérer cette ravissante *Sainte Famille* que nous donnons ici. Admettons l'esthé-

tique de Véronèse, et aussitôt nous sommes conquis par l'abondance du détail pittoresque, par la somptuosité des costumes, par l'éclat des draperies, par la richesse des couleurs. Quelle originale conception que celle de cette sainte Catherine, magnifique patricienne de Venise, chargée de bijoux, vêtue de soie, dont l'abondante chevelure blonde s'étale en flots dorés sur les épaules ! Et la Vierge, si bien vêtue elle aussi, si belle et si charmante, comme elle se différencie des Madones qu'on avait coutume de peindre à cette époque ! Tout est fantaisie, et fantaisie charmante dans ce tableau, jusqu'au geste infiniment gracieux de saint Jean-Baptiste embrassant le pied nu de l'Enfant-Dieu, son glorieux cousin.

Quant à la supériorité de l'exécution, il est à peine nécessaire d'y insister. Il est impossible de grouper avec plus d'art, autour de ce berceau divin, des personnages mieux situés et plus habilement traités. Véronèse est un incomparable virtuose de la composition : il garnit avec la même aisance et la même clarté de petites toiles comme celle-ci et d'immenses panneaux comme les *Noces de Cana.* Aucune difficulté de métier ne peut arrêter le prodigieux artiste ; il tente et réussit les plus extraordinaires hardiesses. Dans ses fresques, il fait plafonner ses personnages dans des raccourcis qui stupéfient et qui sont d'une irréprochable vérité. En petit nous trouvons un exemple de cette virtuosité dans le raccourci du *Saint Joseph*, raccourci tellement parfait, que montrant seulement le crâne chauve du saint vieillard, il laisse néanmoins deviner tout le corps.

Pour la couleur, elle est celle du plus prodigieux manieur de lumière dont l'histoire de l'art fasse mention : elle est chaude, blonde, éclatante, et malgrè l'action destructive des siècles, elle conserve encore une extraordinaire fraîcheur.

Ce qu'on pourrait reprocher à Véronèse, peintre religieux, c'est de se laisser parfois emporter trop loin par la fantaisie et de manquer d'onction. Devant ces toiles, on est ravi, on ne se sent pas ému. Hâtons-

nous d'ajouter qu'il a cependant atteint à la sublimité du tragique dans sa fameuse toile du *Calvaire*, et dans quelques autres. Mais ce ne sont que de rares exceptions.

Cette extraordinaire fantaisie alarma certains esprits ombrageux et parut irrespectueuse. Notamment dans le *Repas chez Levi*, on lui reprocha comme un outrage à la religion d'avoir intercalé des hallebardiers ivres et des bouffons avec un perroquet au poing. Il fut dénoncé au Saint-Office et traduit devant le tribunal de l'Inquisition, le 18 juillet 1573. Ce tribunal n'avait pas, à Venise, la redoutable puissance dont l'avait animé, en Espagne, le sombre fanatisme de Philippe II. Il n'en était pas moins très dangereux d'encourir ses rigueurs à une époque où la papauté conservait encore un empire incontesté sur la direction des âmes. Cette poursuite alarma vivement Véronèse ; il se défendit de son mieux en jouant l'inconscience, en affectant de ne pas comprendre l'énormité de l'irrévérence qu'on lui reprochait ; il se retrancha même derrière l'exemple de Michel-Ange qui, dans le *Jugement dernier*, « a représenté plusieurs personnages et même la Vierge dans des attitudes que la plus grande religion n'a pas inspirées. » Le maintien modeste et contrit de Véronèse, son repentir lui valurent l'indulgence du tribunal, mais on exigea de lui qu'il remaniât le tableau incriminé.

La Sainte Famille représentée ici aurait peut-être attiré aussi sur Véronèse les foudres de l'Inquisition, si elle l'avait connu. Elle a pu nous parvenir sans aventures et elle figure aujourd'hui aux "Offices", dans la salle XXXIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 0.97. — Largeur : 1.20. — *Figures grandeur nature.*

GERARD DOW

LA MARCHANDE DE BEIGNETS

SALLE XXII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



La marchande de beignets

GÉRARD DOW fut un des premiers à mettre en honneur ces petits tableaux exécutés dans cette manière précieuse que les Français du XVIIIe siècle appelaient le *beau fini.* On a beaucoup discuté sur cette peinture et bon nombre de gens l'ont décriée comme n'appartenant pas à l'art. Il n'en est pas moins vrai, et Gérard Dow l'a victorieusement prouvé, qu'on peut faire des chefs-d'œuvre avec le pinceau du miniaturiste comme avec la brosse du décorateur. Gérard Dow devait plaire et faire école dans un pays septentrional et protestant, où l'on vit d'une vie intérieure, silencieuse, recueillie, de la vie de famille, où l'homme attache à sa demeure, soigneusement ornée, soigneusement close, une idée de sanctuaire, inconnue aux peuples méridionaux et catholiques. En effet, Gérard Dow ne peignit que des scènes familières, de menus épisodes de la vie domestique, condensés en de petits tableaux maniables, faciles à accrocher et pouvant aisément trouver place dans les salons de la riche bourgeoisie hollandaise.

L'amour du détail et la minutie de l'accessoire, Gérard Dow les avait puisés dans l'atelier de Rembrandt, dont il avait été l'élève pendant trois ans. Mais une différence essentielle distinguait les deux artistes. « En homme vraiment supérieur, Rembrandt, même quand il finissait, savait négliger à propos tel accessoire, souder tel détail à l'expression des parties essentielles, et faire triompher ainsi ce qui, dans le tableau, s'adresse au cœur ou intéresse l'esprit. Gérard Dow, au contraire, visant à ce qu'il considérait comme le dernier mot de la

peinture, voulait donner une importance égale à tout ce qui devait entrer dans sa composition, et mettait autant de soin à finir un pot d'étain bossué qu'à exprimer le sentiment dans les traits d'une femme, la pensée dans la physionomie d'un homme. A mesure que son maître élargissait sa touche et passait à une exécution hardie et spontanée, il s'en éloignait, lui, de plus en plus, et tombait dans une manière lisse, propre, polie à l'excès ». (Charles Blanc.)

Gérard Dow avait commencé à faire du portrait et y réussissait parfaitement, mais il découragea bien vite ses modèles par sa lenteur, par les précautions minutieuses dont il s'entourait. Dans son atelier, il était défendu de marcher afin de ne pas soulever de poussière ; quant à sa passion du *fini*, elle était poussée au point de rebuter les plus longanimes Hollandais. On cite une Mme Spierings, dame de distinction, que l'artiste fit poser cinq jours, rien que pour peindre sa main.

La clientèle fut prompte à se lasser et à fuir l'atelier de Gérard Dow : celui-ci ne la regretta pas. Il se consacra à peindre les scènes de la vie commune, sans même les choisir, pourvu qu'il y trouvât l'occasion de déployer son véritable génie, le génie du détail. Tout lui devint prétexte à tableaux, la boutique d'une épicière, l'officine mystérieuse d'un barbier-chirurgien, la cuisinière qui revient du marché, le charlatan qui vend son élixir, la mère de famille débarbouillant son petit monde. Il se plut surtout à la peinture méticuleuse des intérieurs bourgeois, dont il a si fidèlement rendu le détail que l'on s'attend à voir sa propre image dans le poli des glaces ou dans l'éclat des cuivres. Ses sujets, dont la simplicité confine parfois au trivial, Gérard Dow en faisait l'objet des peintures les plus fines, les plus précieuses du monde.

Bien qu'il aimât par-dessus tout les scènes d'intérieur, où pouvait se donner carrière sa merveilleuse science du clair-obscur, il lui arriva assez fréquemment de peindre les scènes de la rue. Loin de modifier sa manière, la grande lumière du dehors, en accentuant les contours

et en éclairant le détail, incitait le peintre à plus de précision encore. Nous en avons un exemple dans cette *Marchande de beignets*, représentée ici. On ne saurait pousser plus loin la minutie dans le rendu des objets les moins importants. Sans parler du soin apporté à l'interprétation des personnages qui sont d'une vérité parfaite d'expression et d'attitudes, on demeure confondu, en regardant séparément tous les objets disséminés sur la toile, du temps que leur exécution a dû coûter à l'artiste : il est tel panier d'osier où l'on pourrait compter les pommes qu'il contient, tel plat où l'on voit que se trouvent quatre beignets. Le peintre ne nous fait grâce ni d'un cercle de tonneau ni d'un barreau de chaise et toute cette puérilité dans le détail est quand même charmante, parce qu'un sens réel d'observation et une puissante fantaisie appartiennent à l'art, indiscutablement, qui font de ses tableaux des morceaux absolument précieux. Quant à sa couleur, elle est d'une qualité rare : claire, solide, et en même temps fondue jusqu'aux dégradés les plus menus : Gérard Dow est un coloriste qui a appris son métier à l'école de Rembrandt ; c'est assez dire qu'il est un maître.

Ces riens précieux qui enchantaient jadis les Hollandais n'ont rien perdu de leur prix, au contraire. Le moindre Gérard Dow atteint aujourd'hui 50.000 francs et les collectionneurs se le disputent, quand il en paraît un aux enchères publiques. Le maître hollandais conservera sa gloire tant que vivra le goût du document historique, minutieusement et artistiquement restitué.

La ravissante *Marchande de beignets* figure aux " Offices dans la salle XXII, dite salle hollandaise.

Hauteur : 0.43 — Largeur : 0.32 — *Figure petite nature*

JACQUES BASSAN

LA FAMILLE DE BASSAN

SALLE XVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



La famille de Bassan

VASARI raconte qu'étant un jour entré dans la chambre de Bassan, il lui arriva d'avancer la main pour prendre un livre que l'artiste vénitien avait peint sur une table. Ce trait nous fait tout de suite toucher du doigt le talent d'un homme qui excellait surtout dans la pratique de son art. Alors que l'Italie cherchait à atteindre aux plus hautes sublimités du style, Bassan, ami de Véronèse, de Tintoret, de Titien, préféra regarder par le côté familier cette nature que ses grands rivaux ne voyaient que sous un aspect éclatant ou grandiose : il fut le premier peintre de genre de l'Italie, et à ce titre il mérite toute l'attention de l'histoire.

Ce n'est pas que Bassan fût incapable d'aborder des sujets élevés ; il eut, lui aussi, des velléités de haut style, et il n'y réussit pas trop mal, puisque Lanzi, en parlant de ses fresques affirme que ses figures ont quelque chose de la grandeur imposante de Michel-Ange. Mais ses goûts n'étaient pas là, il revint sans tarder à ses scènes familières où il ne rencontrait aucun rival.

Il possédait au suprême degré la qualité première indispensable à ce genre de peinture ; il était un praticien consommé. Posséder à fond tous les secrets du métier est nécessaire à qui doit rester ou du moins se complaire dans les régions inférieures de l'art de peindre, car il est bien simple que l'exécution acquière de l'importance à mesure que le style en perd. Que serait, par exemple, un peintre de nature morte, s'il n'avait pas même l'exécution, s'il n'était pas maître de sa palette et de sa main ?

Délaissant les habitants du Paradis et les Dieux de l'Olympe, Bassan introduisit dans la peinture italienne cette manière jusqu'alors inconnue : le genre. Il est le véritable ancêtre de la peinture flamande Ce qui n'avait été jusque là que l'accessoire, il en fit au besoin le principal dans ses tableaux. Aussi étudia-t-il avec le plus grand soin les animaux, le paysage, les objets inanimés, s'appliquant à exprimer fortement le caractère particulier de chaque bête et à rendre sous leur aspect le plus vrai les arbres, les fruits et les fleurs, les instruments de labour et de jardinage, toutes les choses enfin dont se compose le mobilier d'une maison rustique, jusqu'à la batterie de cuisine. Et il poussait l'excellence du modelé, l'énergie du rendu, jusqu'à l'illusion, la vie, le relief. Si bien que, s'il abordait les grands sujets de la Bible, il avait soin de choisir ceux où il pouvait introduire ses héros favoris, les animaux, et leur donner le premier rôle.

Il n'était pas moins remarquable dans la peinture de ce qu'on a appelé plus tard la peinture de *conversation* ; il n'a pas son égal pour grouper autour d'une table, dans un intérieur minutieusement décrit, un certain nombre de personnages dans le laisser-aller familial, buvant, mangeant ou faisant de la musique. Et il n'avait pas à chercher bien loin ses modèles ; il les prenait dans sa propre famille, qui était très nombreuse. Aussi, la plupart de ses tableaux d'intimité portent-ils le titre commun de *Famille de Bassan.*

Celui que nous donnons ici est de ce nombre. On y voit, assis au centre de la table, Jacques Bassan et ses deux fils François et Léandre, peintres eux aussi, penchés sur une partition. A gauche, la fille aînée de l'artiste joue du clavecin, pendant que sa femme vue de dos, suit le concert sur un cahier de musique ; à droite, une autre jeune fille est assise, attentive à l'exécution, qu'elle accompagne sur sa guitare. Un garçonnet, debout, bat la mesure et chante ; un autre, le plus jeune, apporte aux musiciens un plateau chargé de pommes. Au fond, une draperie relevée qui laisse apercevoir un coin de ciel bleu.

Ce tableau est remarquable par la vérité des attitudes, le pittoresque du détail, et surtout par le fini de l'exécution qui rappelle les plus précieuses toiles hollandaises. Il ne faut pas non plus oublier l'admirable qualité du coloris, qui fait de Bassan le premier coloriste de Venise, à une époque qui comptait cependant Titien, Véronèse et Tintoret. Ces grands maîtres, d'ailleurs amis de Bassan, lui reconnaissaient cette supériorité puisque Véronèse lui donnait son propre fils pour élève. Quant à Tintoret, il disait à Bassan : « Vois-tu, Giacomo, si tu avais mon dessin et que j'eusse ta couleur, du diable si Titien, Raphaël et les autres pourraient se faire voir à côté de nous .»

Jacopo Bassan s'appelait Jacopo da Ponte, mais il avait pris le nom de Bassano, sa ville natale, qu'il habita presque toute sa vie, à l'exception de quelques séjours à Venise où il aimait se retrouver avec ses grands rivaux. Il n'avait que des amis parmi eux, car on l'estimait autant pour la hauteur de son caractère que pour la qualité de son talent. Tout ces maîtres, réunis en d'intimes soirées, se délassaient de la peinture en faisant de la musique et Véronèse a perpétué ce souvenir en introduisant ses amis dans le groupe des musiciens des *Noces de Cana* : Jacques Bassan y joue de la flûte.

Ce merveilleux artiste parlait de son talent avec une modestie bien rare quand elle est sincère ; arrivé à une prodigieuse habileté dans la pratique de son art, il disait cependant avec mélancolie, à son lit de mort : « C'est à peine si je commençais à apprendre la peinture ». Bassan laissa quatre fils qui furent peintres aussi, avec des talents divers, mais très inférieurs à celui de leur père.

La famille de Bassan figure aux "Offices" dans la salle XVIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 1.78. — *Figures à mi-corps, petite nature.*

TITIEN

FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVÈRE

SALLE XVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



François-Marie della Rovère

FRANÇOIS-MARIE DELLA ROVERE, duc d'Urbin, était un de ces principicules qui foisonnaient en Italie, au xve siècle, sans cesse ballottés entre les plus grands rois de l'Europe qui venaient presque toujours vider leurs querelles sur leur propre territoire. Les alliances, les neutralités, les trahisons qu'on leur imposait ils avaient soin de les estimer très cher, et bien souvent c'était le butin de guerre du vainqueur qui pourvoyait au luxe de leurs petites cours. Ainsi placés entre de hauts et dangereux voisins, dans un siècle de violences et d'embûches, la plupart de ces souverains au petit pied avaient une âme façonnée à l'image de leur temps : ils étaient rusés, cruels, avides, pillards, plus condettieri que gentilshommes et se vengeant de leur bassesse envers les grands par une odieuse tyrannie sur leurs malheureux sujets. Tous les petits princes italiens ne furent pas découpés sur ce triste modèle : il y eut d'honorables exceptions et certains furent des esprits éclairés, cultivés, qui patronnèrent et appelèrent à eux les savants et les artistes et favorisèrent puissamment le grand mouvement libérateur de la Renaissance. De ce nombre fut Francisco Maria della Rovère, duc d'Urbin, représenté ici.

Sous sa rude écorce de soldat, ce prince cachait une âme haute et fière ; il ne faut pas le juger d'après le portrait du Titien où il nous apparaît armé de pied en cap, la main sur l'épée, le bâton de commandement à la main. A la vérité son visage aux traits durs, encadré d'une barbe et de cheveux broussailleux trahit une nature

autoritaire, violente ; la fixité de l'œil froid indique que la colère devait souvent les allumer d'une lueur dangereuse. Certes, nous n'irons pas jusqu'à dire que ce duc d'Urbin fut un modèle de mansuétude et de bonté, l'histoire lui reproche même sa trop grande habileté à jouer du poison et de la dague, mais il se distingua de ses voisins par son goût des belles-lettres et des arts. Il accorda son amitié à tout ce que l'Italie comptait d'éminent dans les sciences, la poésie et la peinture. Il se montra surtout un admirateur passionné de Titien, qu'il appela souvent chez lui, où il le logeait principalement dans son propre château. La présence du génial artiste lui devint à ce point nécessaire qu'il alla à plusieurs reprises le chercher lui-même à Venise pour le ramener à sa cour. C'est lui qui le présenta à l'empereur Charles-Quint et lorsque Titien passa par Urbin pour se rendre à Rome où l'appelait le pape Paul III, le duc le reçut magnifiquement et le fit escorter comme un prince jusqu'à la ville pontificale.

Titien paya royalement l'hospitalité généreuse du duc en exécutant pour lui de nombreuses peintures et des portraits qui sont d'inestimables chefs-d'œuvre. Le portrait de Francesco Maria, celui de la duchesse Eléonore, sa femme, déjà donné dans cet ouvrage, et celui de leur fils Guidobald sont des morceaux d'une beauté rare.

A l'époque où Titien peignait ces portraits, il était déjà célèbre dans toute l'Italie comme peintre religieux, comme peintre de mythologies et surtout comme portraitiste. Il était recherché par les grands de la terre, et Charles-Quint avait un jour ramassé son pinceau en disant que « Titien était bien digne d'être servi par César ». A Rome, où Michel-Ange brillait pourtant de son plus bel éclat, il marchait de pair avec les cardinaux et se voyait traité en ami par le Souverain Pontife. Partout où il était passé, il avait laissé la marque de son génie, soit par des tableaux, soit par des portraits ; à Florence, le cardinal Hippolyte de Médicis, à Mantoue le duc Frédéric Gonzague, puis Charles-Quint, dans ce magnifique portrait équestre qui est une merveille de la

peinture. Un volume entier suffirait à peine pour parler convenablemen des innombrables portraits du Titien. En faire l'énumeration, c'est nommer tout ce qu'il y avait alors d'hommes de marque en Italie, et d'abord les doges Grimani, Gritti, Pietro Lando, Marc-Antoine de Trévise et Francesco Venerio, que Titien dut peindre successivement comme peintre officiel de Venise ; le cardinal de Lorraine, le cardinal de Trente, le cardinal de Médicis, déjà nommé ; le général Antoine de Lera, qui tient tête aux armées françaises à Milan et à Pavie ; le brave marquis du Guast, le même qui perdit la bataille de Cérisoles et que Titien peignit une autre fois, haranguant ses troupes, dans le tableau connu sous le nom de *l'Allocuzione* ; Don Diego Urtado Mendoza, ambassade Charles-Quint à Venise, le marquis de Pescaïre, François Sforza, duc de Milan, Vincenzo Capello, sénateur, ami du peintre, dont la femme, Bianca Capello, était renommée pour sa beauté et que Titien peignit aussi ; Pierre l'Arétin, dont il fit trois fois le portrait ; le célèbre poète Arioste, l'historien Paul Jove, l'illustre et infortuné André Vésale, le savant littérateur Daniel Barbaro, et le roi François Ier qui ne put le décider à venir en France, et le Grand-Turc Soliman, et le grand empereur Charles-Quint avec son terrible fils Philippe II et son terrible lieutenant le duc d'Albe, et combien d'autres, moins illustres, qu'il serait inutile de citer ici. A quatre-vingt-dix-sept ans, il peignait encore, d'une main encore ferme, le portrait d'Henri III, roi de Pologne qui venait de déserter son royaume pour rentrer en France

Le magnifique portrait de *François-Marie della Rovère* figure aux Offices dans la salle XVIII, dite première salle vénitienne.

Hauteur : 1.13. — Largeur : 1 mètre — *Figure à mi-corps, grandeur nature.*

G. METSU

FEMME ACCORDANT SON LUTH

SALLE XXII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Femme accordant son luth

METSU est au nombre des peintres qui ont un grand nom sans histoire. On ne sait presque rien de sa vie, sinon qu'elle s'écoula presque entièrement dans la ville de Leyde, à la même époque où y brillaient Jean Steen et Franz Miéris, les deux grands artistes ivrognes. A en juger par sa peinture, Metsu dut avoir d'autres goûts, plus relevés, et ce n'est pas dans son œuvre qu'il faut chercher les scènes comiques des cabarets hollandais. Par contre, quiconque a vu un tableau de Gabriel Metsu connaît mieux les habitudes de la bourgeoisie hollandaise, son costume au temps des stathouders, sa physionomie, sa politesse, ses intérieurs et jusqu'à ses pensées que s'il avait lu bien des livres de voyages, des volumes entiers de géographie, de description et d'histoire. Tel qu'il apparaît dans les tableaux de Metsu, le riche Hollandais est casanier, méthodique, réglé dans sa vie. Sa maison, pour lui, c'est l'univers. Il concentre dans cette demeure chérie et bien distribuée autant de jouissances que les anciens rois de l'Asie en rassemblaient dans les palais de Suze ou d'Ecbatane.

Les mœurs de la Hollande, aussi bien que sa physionomie matérielle, tout cela est écrit dans les tableaux de Metsu avec une netteté charmante qui plaît d'autant plus que ce mérite semble involontaire chez le peintre. N'est-il pas charmant, en effet, d'entrer à sa suite, au fond de ces intérieurs où pénètrent si difficilement les étrangers ? Le plus souvent c'est par une fenêtre, figurant le cadre de son tableau, que Metsu nous donne accès dans le boudoir de femmes à la mode et nous

les fait surprendre, tantôt en déshabillé de velours, écrivant leurs secrets, tantôt exhalant sur les cordes de leur guitare les soupirs de leur âme inexpansive et les pensées qu'on ne dit point.

Metsu a le talent d'intéresser, je ne dis pas l'œil seulement, mais l'esprit lui-même, à la représentation des actes les plus simples de la vie domestique. *Une femme accordant son luth*, c'est là un sujet bien modeste, et pourtant, grâce au fini de l'œuvre et à l'excellence de la touche, grâce aux soins attentifs avec lesquels est rendu ce banal épisode, le peintre attire et retient fortement nos regards. Si le travail était moins précieux, si les détails n'étaient pas si bien choisis, nous ne nous attarderions que quelques instants devant ce tableau. Mais comment ne pas s'intéresser à cette jolie Hollandaise que le peintre nous présente avec une si charmante insistance ? Tout, dans ce petit tableau, semble fait à dessein pour nous attirer, la grâce un peu lourde de la jeune femme, le détail de son vêtement, l'agrément de l'épisode secondaire, de cet enfant qui dresse un chien à présenter la patte en lui montrant du sucre, les particularités architecturales de la cheminée, enfin la somptuosité du tapis couvrant la table et venu certainement de quelque lointaine région d'Asie, sur les navires hollandais. Tout cela est charmant, vivant, décrit avec finesse, et le peintre n'y est pas tombé dans l'excès, si commun aux artistes hollandais, de prodiguer ces accessoires, ces meubles, ces lustres, ces aiguières qui donnent à leurs intérieurs l'aspect de boutiques d'antiquaire. Chez Metsu, la sobriété s'allie toujours à l'élégance ; c'est un peintre de goût, et c'est par cela surtout qu'il est peut-être le plus grand de ces maîtres charmants.

L'expression, chez Gabriel Metsu, est tellement fine que souvent elle n'est pas saisissable au premier coup d'œil. Les visages de ses Hollandaises paraissent d'une tranquilité désespérante, d'un flegme inaltérable. C'est à peine si l'on y voit poindre un sourire ou se dessiner un sentiment vague. Mais sur ce fond d'impassibilité, la

moindre émotion laisse une trace et le peintre sait la noter d'un trait rapide, à peine sensible, par l'imperceptible dérangement de la bouche et du regard. Dans la *Femme accordant son luth*, le simple plissement de la lèvre indique l'intérêt que la belle musicienne prend aux ébats du petit chien posé à côté d'elle.

Le chien joue toujours un grand rôle dans les tableaux des maîtres hollandais, et dans ceux de Metsu particulièrement. Il est le compagnon nécessaire des belles dames, leur confident, et le peintre s'en sert pour compléter l'expression de sa pensée, pour déterminer avec plus de précision la signification de son œuvre. L'allure du chien s'ajoute à l'action des figures et fait connaître souvent ce qu'elles ne disent pas.

Il faut noter aussi l'importance que Metsu accorde à la description des cheminées; il est rare qu'il ne les fasse pas figurer dans un de ses tableaux. Grâce à lui nous connaissons un détail intéressant de la décoration intérieure des maisons hollandaises au XVIIe siècle. En général, le chambranle est conçu d'après un ordre d'architecture qui est le plus souvent le corinthien ou le composite. Ces grandes cheminées à manteau devaient convenir au peuple hollandais, qui vivait surtout de la vie de famille, et il n'est pas étonnant que des soins délicats fussent apportés à cet ornement important du foyer.

Par l'excellence de son art et le précieux de la touche, Metsu se classe au premier rang des maîtres hollandais, à côté de Gérard Dow et de Terburg, peut-être même au dessus d'eux.

La *Femme accordant son luth* figure aux "Offices" dans la salle XXII, dite salle hollandaise.

Hauteur : 0.30. — Largeur : 0.27. — *Figures à mi-corps, petite nature.*

BOTTICELLI

LE PRINTEMPS

PALAIS PITTI. — ÉCOLE FLORENTINE

Le Printemps

La toile fameuse du *Printemps* n'appartient pas à la galerie des " Offices ", mais à la galerie d'art antique et moderne. Il nous a cependant paru impossible de ne pas réunir ici cette œuvre et celle de la *Naissance de Vénus*, qui procèdent si exactement de la même inspiration. A la vérité les deux tableaux sont de grandeurs inégales, l'un est peint sur bois et l'autre sur toile, ils sont même très différents de style et de composition, et certains critiques en ont conclu qu'ils n'avaient pas été exécutés pour se faire pendant, et partant, qu'aucun lien ne les rattache l'un à l'autre. Nous appuyant sur le témoignage de Vasari, nous sommes d'un avis contraire. Celui-ci rapporte que, dans la villa de Castello, qui appartenait alors à Cosme de Médicis, on conservait de Botticelli deux tableaux à personnages représentant « l'un la naissance de Vénus avec les nuées et les vents qui la poussent vers la terre, l'autre, une Vénus encore que les Grâces fleurissent et c'est le symbole du Printemps. » Il est donc certain que ces deux peintures ont été exécutées à la même époque et pour le même personnage, probablement Lorenzo di Pier Francesco, cousin de Laurent le Magnifique et propriétaire de la villa de Castello.

Ce qui n'est pas douteux, c'est l'identité des sources littéraires où Botticelli a puisé son inspiration. Botticelli, désireux de traduire l'antiquité mythologique et incapable de trouver dans son propre fonds les thèmes nécessaires, les a empruntés aux poètes de son temps et notamment à Politien et à Laurent de Médicis qui chantèrent en vers

fort jolis le charme du Printemps florentin, le retour des fleurs, de la jeunesse, du plaisir et de l'amour. Écoutons Laurent de Médicis :

Que bienvenu soit Mai — avec son rustique étendard — que bienvenu soit le printemps — qui met l'amour dans tous les cœurs — Et vous, jeunes filles, par troupes, — avec vos amoureux — vous qui de roses et de fleurs — parez en mai votre beauté — venez sous l'ombre fraîche — des tendres arbres verts — Les bêtes, les oiseaux — s'enflamment d'amour en mai — que celle qui est jeune et belle — ne soit point avare de sa beauté.

Et Politien, de son côté, chante ce pays du printemps éternel, où les feuilles sont d'émeraude et les fruits d'or :

C'est le royaume où se réjouissent les Grâces — où la Beauté pare de fleurs ses cheveux — où, amoureusement, derrière Flore — Zéphyre vole, faisant à son souffle fleurir l'herbe verdoyante.

Pour ces humanistes de la Renaissance, nourris de mythologie classique, le retour du printemps, c'est le triomphe de Vénus. C'est aussi le merveilleux royaume de la blonde déesse que Botticelli s'efforcera, à leur exemple, de chanter sur la toile, c'est Vénus qui sera le prétexte, le centre et la triomphatrice de ces compositions.

C'est bien elle, en effet, que nous voyons, au centre du tableau, avec, au dessus d'elle, un Amour qui voltige et, à ses côtés un groupe de Grâces qui dansent. Par une bizarrerie que rien n'explique, l'artiste pour la peindre, a renoncé à la nudité classique et a chastement vêtu la déesse de l'Amour d'un habillement florentin du xve siècle. A droite de Vénus, au premier plan, c'est *Primavera*, une svelte et élégante jeune femme, à la robe légère toute parsemée de fleurs : des fleurs encore, marguerites et bleuets, couronnent ses cheveux blonds où traînent des reflets d'or ; une guirlande de fleurs au cou, une ceinture de lierre à la taille, elle s'avance, touchant à peine la terre, prête à semer des fleurs sous ses pas. Elle a cette démarche glissante et gracieuse, que Politien appelle « il dolce andar soave ». Tout près d'elle, Botticelli a placé Flore poursuivie par un satyre et qui, dans sa fuite, laisse échapper de sa bouche une branche d'anémones et de roses. Sur la gauche du

tableau, c'est l'admirable groupe des trois Grâces qui dansent en se tenant les mains. On ne se lasse pas d'admirer l'art exquis et raffiné avec lequel Botticelli a mis en scène cette délicieuse féerie. « Certes, écrit M. Charles Diehl, dans la ligne onduleuse de ces longs corps de femmes, dans la grâce souple des mouvements, dans l'élégance des étoffes légères collant au corps ou flottant au vent, le peintre se conformait à un modèle idéal puisé dans les écrits du temps, mais il apportait dans son interprétation une grâce de dessin, une fraîcheur d'imagination, un charme de poésie incomparables : et surtout, aux fragiles visages de ces femmes, il donnait une expression de mystère, quelque chose de l'énigmatique sourire qu'aima aussi Léonard de Vinci ».

Tout n'est pas parfait dans cette admirable tableau. Botticelli, qui se préoccupait peu de la composition, a placé ses personnages de telle sorte qu'ils semblent étrangers les uns aux autres. Aucun lien n'attache Vénus à tous ces groupes, Primavera et Flore n'ont pas l'air de se connaître, pas plus que Mercure ne se soucie des danseuses tournant près de lui. Mais si l'on examine chaque personnage et chaque groupe séparément, quelle merveille !

Ce *Printemps*, cette Primavera fleurie et ce groupe adorable de Grâces dansantes sont un conte de fées, poétique et charmant, qui n'a rien de réel ni rien d'antique, mais qui demeure, avec ses défauts mêmes, une des créations les plus séduisantes qu'ait produites la peinture de tous les temps.

Cette œuvre magnifique figure à la galerie d'art ancien et moderne, dans la première salle de Botticelli.

Hauteur : 2.03. — Largeur : 3.14. — ***Figures grandeur nature.***

BREUGHEL D'ENFER

DANTE ET VIRGILE AUX ENFERS

SALLE XXII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Dante et Virgile aux Enfers

PIERRE BREUGHEL le jeune était le fils de Pierre Breughel qu'on a surnommé Breughel le Drôle et aussi Breughel des Paysans parce qu'il peignait les mœurs villageoises, et particulièrement leurs fêtes, avec un entrain de jovialité et un sentiment du grotesque dont l'art n'offrait pas encore d'autre exemple, si ce n'est dans quelques ouvrages de l'*inclyte* Van Thulden et de l'*adextre* Paténier, comme dit Rabelais. Chacun, dans cette famille d'artistes, reçut un surnom spécial. Des deux fils de Pierre Breughel le vieux, l'aîné, Jean Breughel, fut appelé Breughel *de Velours*, beaucoup moins à cause du moelleux de sa peinture qu'à cause des vêtements de velours qu'il avait coutume de porter ; l'autre, Pierre, celui qui nous occupe aujourd'hui, reçut le sobriquet de Breughel *d'Enfer*, parce que les motifs qu'il traitait d'habitude étaient des incendies et des scènes infernales.

C'est un sujet de ce genre que nous reproduisons ici, sous le titre de *Dante et Virgile aux Enfers*. On aperçoit les deux poètes arrivant par la gauche dans le ténébreux séjour, où les surprend le plus hallucinant spectacle. Cet enfer est d'un romantisme fou, avec ses architectures bizarres, ses instruments de torture effroyables, ses roues gigantesques qui happent les damnés et les broient comme au laminoir. Par les vastes portes béantes, on aperçoit l'incandescente lueur de la fournaise. C'est assurément au seuil de cette horrible demeure que Dante écrivit son fameux vers: « Vous qui pénétrez ici, perdez toute

espérance. » Et de fait, si l'on en juge par le tableau de Breughel, ce lieu est bien un lieu d'épouvante, de désespoir et de supplices. Tout ce qu'une imagination exaspérée peut inventer en matière de torture et d'effroi, Breughel l'a mis dans sa toile. Au premier plan, des malheureux se roulent à terre, étouffés par les anneaux de serpents monstrueux pendant qu'un autre cherche à échapper aux atteintes d'un hideux animal qui le poursuit, la gueule ouverte ; plus loin, c'est un autre damné qu'un gigantesque homard saisit et larde de ses crochets de fer. Et partout, ce sont les mêmes visions d'épouvante : ici, ce sont des squelettes de démons sur des squelettes de chevaux, qui poursuivent les réprouvés ; là, ce sont des araignées géantes qui abattent leurs énormes antennes velues sur les fuyards affolés. Le rougeoiment de l'enfer éclaire seul cette scène lugubre. A droite, on aperçoit le Phlégéton, le fleuve maudit qui conduit à cet antre, chargé de barques amenant de nouvelles victimes.

Pierre Breughel le Jeune avait puisé le goût de ces scènes infernales dans les œuvres de son père, qui tenait lui même de Jérôme Bosch ses conceptions burlesques et fantasmagoriques. Ce genre plaisait au génie sombre et capricieux des races septentrionales et les Breughel, le père et le fils, en s'abandonnant à toute l'étrangeté de leurs inventions, travaillaient presque inconsciemment à échafauder pour l'avenir une gloire durable.

Breughel d'Enfer a cependant laissé dans la peinture un renom moins éclatant que son père, parce que son invention et son originalité sont de beaucoup inférieures à la débordante fantaisie de Breughel des Paysans. La célébrité de son frère Breughel de Velours lui a aussi beaucoup nui. Il n'en possédait pas moins des qualités de premier ordre. Moins inventif que son père, il peignait plus finement que lui et sa manière, sous ce rapport, a beaucoup de similitude avec celle de son frère, qu'il surpasse même par la souplesse du dessin et la fraîcheur du coloris. On ne saurait, mieux que lui, représenter les

effets de la flamme dans les ténèbres, ainsi qu'on peut s'en convaincre dans le tableau *de Dante et Virgile aux Enfers.* Le sombre caractère du seizième siècle, cette époque de crimes, de persécutions et de guerres atroces, qui avait inspiré Breughel le Vieux, se reflétait donc jusque dans les tragiques peintures de son fils.

Chose étrange, ces trois hommes qui furent célèbres de leur vivant, n'ont pour ainsi dire laissé aucune autre trace que leurs œuvres de leur passage en ce monde. Le plus connu d'entre eux est sans contredit Breughel de Velours, sans doute parce qu'il voyagea beaucoup, qu'il eut beaucoup d'amis et notamment Rubens dont il fut à diverses reprises le collaborateur. L'éclat du grand maître d'Anvers rejaillit en partie sur lui. Mais de Breughel le Vieux et de Breughel d'Enfer, on ne sait rien ou presque rien. Pour ce dernier on a la quasi-certitude qu'il naquit et mourut à Bruxelles, sans qu'aucune date précise puisse être fournie, soit pour la naissance soit pour la mort. Karl Van Mauder nous apprend qu'il étudia dans l'atelier de Gilles van Koningslo et qu'il reproduisait fort habilement les œuvres de son père. Nous savons aussi qu'il fut reçu franc-maître à l'Académie de Saint-Luc en 1609. Là se bornent toutes nos connaissances historiques à son égard. Toutefois, nous connaissons son visage, dont les traits furent gravés à l'eau forte par Van Dyck ; c'est une belle tête, expressive et fine, encadrée d'une barbe somptueuse.

L'obscurité de sa vie n'a pas nui à l'éclat de ses œuvres qui jouissent aujourd'hui d'un légitime crédit. La galerie des "Offices", notammment, s'enorgueillit de posséder ce *Dante et Virgile aux Enfers*, d'une si impressionnante fantaisie ; ce tableau figure dans la salle XXII, dite salle hollandaise.

Hauteur : 0.43. — Largeur : 0.76. — *Figures : 0.04.*

PONTORMO

LÉDA

SALLE XXV. — ÉCOLE FLORENTINE



Léda

JACOPO CARUCCI, plus connu sous le nom de Pontormo, eut la rare fortune de mériter, enfant, les louanges et les encouragements d'un maître entre tous difficile : Michel-Ange. Voyant un essai de ce jeune artiste de quatorze ans, le génial vieillard annonça que si Pontormo continuait comme il venait de commencer, il porterait la peinture à ses plus hautes splendeurs. Les prophètes se trompent quelquefois : Pontormo ne réalisa pas, du moins dans leur intégralité, les prédictions de Michel-Ange. Ce n'est pas qu'il ait manqué de talent, peu d'artistes ont possédé autant de qualités naturelles ; ce n'est pas non plus qu'il ait manqué de maîtres, puisqu'il passa successivement dans l'atelier des plus grands peintres de son temps, Piero dit Cosimo, Albertinelli, Léonard de Vinci, André del Sarto, mais il semble que cette diversité même d'enseignement ait partiellement aboli sa personnalité. Toutefois, de tous ces maîtres, il en est un dont l'influence laissa une trace plus profonde que les autres sur le talent de Pontormo ; ce fut André del Sarto. Dès son entrée dans l'atelier du grand artiste, il fut illuminé de la vraie lumière. C'est à lui qu'il dut cette douceur de modelé, cette morbidesse de pinceau qui caractérisent la manière de ses premiers temps et qui, malgré les modifications que son talent subit avec les années, se retrouvent plus ou moins dans ses tableaux et dans ses fresques. Et, cependant, à en croire Vasari, il ne fit que traverser l'atelier d'Andréa ; celui-ci aurait pris ombrage des dons exceptionnels qui se manifestaient dans son

élève, et l'aurait obligé à se retirer. Mais Vasari n'est pas toujours une source très sûre ; il recueille trop volontiers des racontars non contrôlés, et ce que l'on sait du caractère et de la noblesse d'Andréa permet de tenir pour douteuse sa jalousie envers Pontormo. Il vaut mieux admettre, pour l'honneur de ce grand peintre, que son élève le quitta de son plein gré, sous l'impulsion de ce caractère emporté et fantasque dont il donna tant de preuves durant sa vie.

Quoi qu'il en soit, Pontormo, à peine sorti de l'atelier d'Andréa, eut l'heureuse fortune de voir se produire à Florence un événement qui lui permit de manifester son talent. Léon X venait de ceindre la tiare et Florence, dans sa fierté de posséder un pape, organisa de grandes fêtes qui exigèrent la collaboration des principaux artistes de la cité. Pontormo fut associé à ces travaux et sa manière facile et élégante réussit immédiatement : il peignit des écussons, des trophées, des costumes de carnaval, des chars de cavalcade, à l'entière satisfaction des membres de la famille de Médicis, qui présidaient à ces fêtes. De ce jour commença cette constante faveur qu'il sut conserver jusqu'à la fin, malgré ses manières brusques et son humeur chagrine.

Les Médicis lui confièrent à diverses reprises la décoration de leurs palais et il exécuta les portraits de presque tous les membres de cette maison souveraine. Pontormo a fait d'excellents portraits, admirables par la chaleur du ton, par la sérénité fière de l'attitude et du regard, par l'ampleur du dessin qui, négligeant les détails vulgaires, simplifie et agrandit tout. Certains sont de purs chefs-d'œuvre, comme ce *Portrait de graveur* qui est au Louvre ; comme celui de *Cosme Ier* et celui d'*Hippolyte de Médicis*, peintures sombres savamment caressées par le pinceau, où Pontormo nous montre à quel point son admiration est restée fidèle aux leçons d'André del Sarto.

Pontormo n'est pas moins estimé comme peintre religieux et l'on voit encore à Florence, dans les couvents et les églises, de nombreuses

fresques qui dénotent une inspiration délicate en même temps qu'une main souple et puissante.

La délicatesse, la suavité, l'agrément de la forme furent toujours les qualités maîtresses de Pontormo. Cette douceur du modelé dans les carnations semblait prédisposer l'artiste à réussir dans la peinture de ces belles nudités si chères à la Renaissance où se complaisait l'invention poétique des maîtres du temps. Il s'y montra, en effet, fort habile, et il peignit des scènes mythologiques et des Vénus, qui, pour la grâce des attitudes, le charme des corps, la finesse des chairs peuvent se comparer aux meilleures créations du genre. Nous en trouvons un exemple typique dans cette *Léda*, délicate et menue, amoureusement caressée par le cygne et qui semble baigner dans une lumière d'or ; ce corps gracile et charmant est traité d'une main ferme et d'une manière large, qui arrive aux plus extrêmes finesses du modelé par des traits inperceptibles ayant l'air de simples indications mais qui sont en réalité un véritable prodige d'habileté. Rien de gracieux comme ces amours qui jouent aux pieds de Léda semblant lui promettre par avance les joies d'une illustre maternité.

Moins remarquable que ses maîtres Andréa del Sarto et Vinci, Pontormo se place assez près d'eux, dans la lignée des artistes de cette grande époque. Il fut savant, habile, et son pinceau fut d'une douceur de touche qui contrastait étrangement avec les brusqueries de son caractère. Et il est un précurseur de cette peinture aimable et facile que Rosso et Primatice allaient bientôt acclimater en France, sous le nom d'école de Fontainebleau.

La *Léda* figure aux " Offices " dans la salle XXV, dite première salle Toscane.

Hauteur : 0.54. — Largeur 0.28. — ***Figure petite nature.***

PÉRUGIN

FRANCESCO DELL' OPERE

TRIBUNE. — ÉCOLE OMBRIENNE


METE
DEVM·

Francesco dell' Opere

FRANCESCO DELL' OPERE n'aurait vraisemblablement jamais connu la célébrité s'il n'eût rencontré sur sa route le bel artiste que fut Pérugin. Il a même couru le risque de demeurer à tout jamais inconnu, car pendant très longtemps on ignora jusqu'au nom de l'auteur du portrait. On l'attribua à Giacomo Francia durant deux siècles et quand le hasard, permit de restituer cette œuvre à son véritable auteur, on s'accorda pour reconnaître dans le modèle les propres traits de Pérugin. Ce ne fut que bien plus tard que l'on mit à jour une inscription placée au revers du panneau et tracée par la main même du peintre, portant ces mots : *1491, di luglio Pietro Perugino pinx[t] Franc[o] de Lope (dell' Opere).*

Grâce à cette inscription, l'œuvre était rendue à son auteur et un état civil indiscutable au modèle. Ce Francesco dell' Opere était le frère de Jean delle Corniole. C'est Vasari qui nous l'apprend, mais il oublie de nous dire quels mérites le désignaient à l'attention de Pérugin et à l'estime de la postérité.

Ce n'est pas que sa figure, à ce Francesco dell' Opere, soit dénuée de caractère. Non, certes : il y a de la finesse dans les traits, de l'intelligence dans les yeux et quelque chose d'artiste dans l'envolée des cheveux roux épars en coup de vent. D'une main, il s'appuie sur le devant du tableau, pendant que de l'autre il tient une clef sur laquelle sont écrits les mots : *Timete Deum*, ce qui semble indiquer un homme pieux et craignant Dieu.

Mais ce qu'il faut surtout admirer, c'est la remarquable exécution de ce portrait. Toutes les moindres nuances de ce visage y sont notées par une touche légère et fine ; la vie s'inscrit de magnifique manière dans les yeux, la pensée dans le front ; on voit les narines palpiter et il semble que ce soit un être réellement vivant qui se trouve devant vous, vous fixant de son regard tranquille.

Il convient de noter aussi la beauté supérieure des mains, d'autant plus remarquable que le peintre a placé la main gauche en raccourci, entreprise difficile en tout temps, plus hasardeuse encore à l'époque de Pérugin où l'art du raccourci et de la perspective étaient à peine pratiqués. N'oublions pas non plus le magnifique paysage placé derrière le modèle, avec ses lointains onduleux qui s'enfuient jusqu'à l'horizon, paysage baigné de lumière où court une atmosphère d'une étonnante fluidité. Profitons de ce détail pour faire remarquer combien les Italiens, qui attachaient si peu de prix au paysage, étaient d'admirables paysagistes ; ces décors de nature, négligemment brossés pour servir de fond à un portrait, sont très souvent des chefs-d'œuvre d'une qualité rare.

Pérugin fut un noble et grand artiste, dont la gloire ne se borne pas à avoir été le maître de Raphaël, mais qui a laissé des œuvres dont s'enorgueillissent les plus belles galeries d'Europe. Raphaël, surtout dans les débuts de sa prodigieuse carrière, subit l'influence de Pérugin : ce fut même un grand bonheur pour lui que d'entrer dans cette école, où il put devenir savant sans cesser d'être naïf, sans rien perdre encore de la virginité de son génie. Il était bon qu'avant de créer sa propre manière, Raphaël passât par les enseignements d'un peintre qui poussait la modestie de l'exécution jusqu'à la timidité, la pureté du contour jusqu'à la sécheresse, qui cherchait l'expression de l'âme plutôt que le mouvement du corps, qui préférait enfin un style que nous trouvons mesquin et raide, au style fier et hardi, mais tourmenté et monotone, qui allait envahir et entraîner toute l'Italie.

Ce qu'il y a de plus précieux dans la manière du Pérugin, c'est la fraîcheur de ses tons et la netteté de son pinceau. Il est un parfait dessinateur, en dépit d'une certaine raideur hiératique, héritée des siècles précédents et dont il n'a jamais pu se débarrasser ; il ne possède pas complètement cet art de draper les étoffes que son grand élève et les Vénitiens de la glorieuse époque ont porté si haut ; il manque de souplesse, de moelleux, et le fini de sa peinture n'arrive pas à dissimuler ce défaut. Mais il reste un maître supérieur pour l'expression des visages : les plus belles madones de Raphaël n'ont pas plus de suavité ni de ferveur que celles de Pérugin. Celles-ci possèdent même un je ne sais quoi de profond, d'intime, de pénétrant et en même temps d'inexplicable, beaucoup plus conforme au sentiment chrétien. Devant les œuvres de Raphaël on est saisi, transporté, devant celles de Pérugin on se sent ému parce que peut-être, à notre insu, elles parlent plus directement à notre âme.

Pérugin n'a été portraitiste que par occasion, ayant consacré sa vie à la peinture religieuse : il n'aurait pu manquer de réussir, avec son art précis et minutieux, dans un genre qui exige avant tout l'observation psychologique des visages et la traduction fidèle des caractères.

Le beau portrait de *Francesco dell' Opere* montre à quelle maîtrise il serait arrivé, s'il l'avait voulu. Ce chef-d'œuvre est bien digne de figurer dans l'illustre salle de la Tribune, où la direction des " Offices " l'a placé.

Hauteur : 0.53. — Largeur : 0.42. — ***Figure petite nature.***

RIBERA

SAINT JÉROME

TRIBUNE. — ÉCOLE ESPAGNOLE



Saint Jérôme

UN cardinal, en traversant une rue de Rome en 1605, aperçut un jeune homme déguenillé qui, adossé contre un mur, dessinait la maison située en face. S'étant approché il fut frappé par le talent du jeune artiste; il l'interrogea et trouva dans les réponses de l'adolescent une fierté qui lui plut et, malgré sa pauvreté, sa petite taille, ses guenilles, il crut voir percer non seulement l'orgueil, mais le génie. Il lui offrit un asile dans son palais et l'emmena dans son carrosse. Mais le jeune homme n'eut pas plus tôt accepté qu'il commença à s'en repentir, humilié du séjour de l'antichambre. Il s'enfuit donc secrètement du palais, sans même remercier la charitable Éminence, et il retourna gaîment à la misère, à la peinture et à la liberté.

Ce fier adolescent s'appelait Joseph Ribera. Il venait d'Espagne où il était né dans les environs de Valence, le 12 janvier 1588. Fils de parents très pauvres, il avait dès son jeune âge manifesté les plus vives dispositions pour la peinture et il était entré dans l'atelier de Ribalta, peintre célèbre de Valence, mais qui n'eut d'autre influence sur Ribera que de lui donner le goût de l'Italie. Le jeune homme y connut la misère la plus affreuse sans que faiblît son goût pour la peinture. A Naples, où le conduit sa nature aventureuse, il réussit à se faire présenter à Caravage dont la manière tourmentée convient merveilleusement à sa propre nature, emportée et farouche. Chez ce terrible maître il peint des têtes d'apôtres, des têtes de vieillards qu'il

se plaît déjà à marquer de tous les signes de la caducité ; il décrit chaque muscle avec une précision affectée, il accuse à plaisir la dureté et le poli des os, la présence des tendons, la moindre cicatrice de quelque ancienne blessure et les phalanges des doigts de la main avec ces rides profondes que David d'Angers appelait des rides de marbre, telles que les creuse la vie dans l'extrême décrépitude. École choisie à souhait pour cet artiste qui se sentait instinctivement attiré vers les scènes tragiques et réalistes ! A cette école, il devient rapidement un maître et il ne tarde pas à étonner et à effrayer ses rivaux napolitains. Son *Martyre de saint Barthélemy*, exposé pour sécher à la fenêtre de son atelier, est d'une si criante vérité dans l'horreur et l'épouvante du supplice que la foule s'amasse, s'extasie et s'épouvante et pousse de telles clameurs que le duc d'Ossuna, vice-roi de Naples, qui les entend, s'alarme, s'informe et, mis au courant, veut voir le peintre. Ribera arrive, porté par la foule délirante. Il est Espagnol et s'en vante, le duc d'Ossuna l'est aussi et se glorifie d'un tel compatriote : il le nomme peintre de la cour avec soixante doublons par mois.

C'est le commencement de la fortune : elle ne se démentira plus. Ribera épouse la fille d'un riche marchand de tableaux. Les églises, les confréries se disputent ses toiles ; il traite familièrement le vice-roi et le pape le crée chevalier du Christ. Et bientôt on peut voir le pauvre haillonneux de Rome déployer un faste sans pareil. Il habite une maison qui peut rivaliser de richesse avec le palais du vice-roi ; il a carrosses et livrées : un de ses domestiques a pour unique charge de lui mettre à la main son pinceau et de l'avertir des heures écoulées.

Cet homme au caractère violent et fier ne pouvait être un peintre ordinaire : sa peinture est violente et fière comme lui. Elle est éclatante et sombre, toute en reliefs et en profondeurs, émouvante et terrifiante, parfois vulgaire, souvent sublime, jamais banale. Donner

du relief aux figures au moyen des noirs les plus épais, étonner les yeux par l'étalage de chairs palpitantes et déchirées, mettre en scène des bourreaux à l'œuvre et des victimes hurlantes, écorchées, dépecées, brûlées vives, voilà ce qui convenait à un artiste qui semblait né pour être le peintre par excellence des hautes œuvres de la sainte Inquisition.

Il peignait surtout de merveilleuse façon les vieillards, s'étant procuré des modèles secs, décrépits, tels qu'on les voit dans ses œuvres, et il s'en servait particulièrement pour le *Saint Jérôme*, qu'il a répété tant de fois avec toutes les variétés de la vieillesse, mais toujours amaigri par les années, exténué par le jeûne, macéré par les pénitences, la peau collée sur les os et complètement ridée, surtout le long des flancs, pour plus de laideur. Tantôt le vieux solitaire, à demi vêtu d'osier, médite sur la Bible, n'ayant d'autre couche qu'un rocher, d'autre compagnon qu'un lion, d'autre horizon que le désert ; tantôt, comme dans le tableau représenté ici, on le voit entouré de livres dans sa grotte, mais interrompu tout à coup par le son d'une trompette dont on n'aperçoit que le pavillon mais qui doit rudement retentir à ses oreilles ; trompette sinistre qui semble annoncer les colères célestes. De la main droite, il se frappe la poitrine avec une pierre tandis que l'autre brandit un crucifix, et une tête de mort est posée devant lui pour lui rappeler la vanité des choses terrestres. Dans la solitude boisée qui précède la grotte, les rayons de la lune. passant entre deux arbres, viennent éclairer la poitrine osseuse du pénitent et ses mains décharnées.

Ce *Saint Jérôme*, merveille de réalisme et de sentiment dramatique, figure aux " Offices " dans la salle de la Tribune.

Hauteur : 1.25. — Largeur : 0.98. — *Figure à mi-corps, grandeur nature.*

G. DA SAN GIOVANNI

LA FARCE DU CURÉ ARLOTTO

CORRIDOR III. — ÉCOLE FLORENTINE

1590 1636



La Farce du curé Arlotto

NE cherchons pas à connaître le genre de farce joué par le curé à ces gens attablés qui se tournent vers lui ; elle ne peut être que de mauvais goût, à en juger par les mines effarées des convives sur lesquelles on lit à la fois la déception d'un espoir non réalisé et la colère d'une mystification dont ils n'osent se fâcher ouvertement. De quoi s'agit-il ? Il n'importe. Peut-être, un repas attendu qui ne vient pas, tandis que le frater, lui, est allé se restaurer copieusement à l'intérieur de l'auberge, ou toute autre farce de même goût dont les prêtres de l'époque avaient coutume d'user envers leurs ouailles, pour se distraire à leurs dépens.

Ce petit tableau, outre sa valeur propre, possède un mérite qui n'est pas ordinaire chez un peintre du XVIe siècle, celui de nous renseigner exactement sur les types et le costume populaire de cette époque. Tous ces artistes de la Renaissance qui habillaient si volontiers les personnages de l'Écriture ou de la mythologie avec de magnifiques pourpoints florentins, ne se donnaient jamais la peine de nous renseigner sur les mœurs des petites gens. Ils ne descendaient jamais vers le peuple, n'y trouvant pas cette beauté formelle dont ils avaient fait leur culte exclusif. Le campagnard n'existait pas pour eux comme modèle : et si parfois, exceptionnellement, ils le faisaient intervenir dans un tableau pour figurer la foule, ce n'était qu'à titre d'accessoire négligeable, pour meubler un coin de campagne ou pour animer une scène. Mais toujours ces paysans se dissimulent habilement derrière quelque beau seigneur

qui se trouve à point nommé pour occuper le premier plan et attirer l'attention.

Ne nous étonnons pas de cette conception particulière : elle a traversé les siècles sans se modifier et nous devons arriver jusqu'à notre école française de 1830 pour arriver à la réhabilitation de l'homme des champs ; il a fallu un Millet pour le hausser jusqu'à la hauteur du style et pour en faire l'inspirateur de pages émouvantes et sublimes.

Ce qu'il faut noter aussi dans ce tableau, et qui n'est pas moins rare, c'est la forme ou pour être plus précis, la tendance humoristique qui y apparaît. A l'époque où vivait Giovanni da San Giovanni, c'est-à-dire entre la fin du seizième siècle et le commencement du dix-septième, l'art avait conservé ses nobles attitudes. Si la peinture religieuse avait un peu perdu de sa faveur, la peinture mythologique qui l'avait remplacée se recommandait toujours par une recherche de style qui excluait toute idée bouffonne : les déesses les moins vêtues avaient de la majesté. On laissait aux peintres flamands le monopole de la peinture réaliste, des scènes de cabaret, des noces villageoises, des rondes de paysans où se voient, en des attitudes vulgaires, des maritornes et des ivrognes. C'était donc une nouveauté pour l'époque de rencontrer en Italie un peintre assez osé pour rompre avec une tradition si fortement établie en accordant les honneurs de la peinture à de simples villageois. Hâtons-nous de dire que la tentative fut favorablement accueillie par le public. L'Italie a toujours été le pays classique de la farce : c'est de la péninsule que nous sont venus les personnages immortels de Pulcinella et d'Arlequin. Sur cette terre heureuse, illuminée d'un beau soleil, la gaîté s'épanouit naturellement et tout invite à la joie de vivre. Aussi prit-on plaisir, lorsque parurent les toiles humoristiques de San Giovanni, à contempler ces scènes où cependant la plaisanterie est toujours modérée, la causticité toujours bénigne.

Il ne faudrait pas croire que l'auteur de cette pochade, Giovanni da San Giovanni, fut un professionnel de la peinture comique, une sorte

de précurseur de nos humoristes modernes. Bien qu'il ait toujours été d'humeur joviale et aventureuse, ce peintre savait, quand il voulait, se hausser jusqu'au grand art. S'il a laissé un nom estimé dans la peinture il le doit moins à ses farces qu'à ses belles mythologies et à ses tableaux religieux. Sa valeur était réelle et même éminente puisqu'il a mérité de donner son nom à l'une des salles de la galerie des Offices. Il avait été l'élève de Rosselli, qui avait travaillé à la décoration de la Chapelle Sixtine et qui est resté célèbre par son tableau du *Miracle du Saint-Sacrement.*

Giovanni n'était pas indigne de ce maître, qu'il surpassa même en beaucoup de ses œuvres. Comme lui il jouit en Italie d'une grande réputation. A Florence, il travailla pour Cosme II et pour Lorenzo de Médicis, à Rome pour le cardinal Bentivoglio dont il décora les villas de Pistoïe et de Volterre. La galerie des Offices possède deux tableaux de ce peintre qui sont des chefs-d'œuvre : *Vénus peignant la chevelure de l'Amour* et *le Coucher de la Mariée.* Parmi ses fresques les plus connues, il faut citer le plafond du Palais Pitti, et *le Christ servi par les Anges*, à la Badia de Fiesole.

Dans sa couleur un peu froide, *la Farce d'Arlotto* est une œuvre remarquable, qu'il nous a paru intéressant de donner, à cause de son naturalisme vif et facile, un peu spécial pour l'époque. Peinte à la détrempe, cette curieuse toile avait été commencée à Rome par Giovanni pour le cardinal Barberini, puis terminée à Florence. Dans l'intervalle, le peintre, s'étant brouillé avec le cardinal, en fit don à son ami Graziani. Elle figure aujourd'hui aux " Offices ", dans le troisième corridor, qui longe les salles vénitiennes.

Hauteur : 1.05 — Largeur : 1.49 — ***Figures petite nature.***

P.-P. RUBENS

ISABELLE BRANDT

TRIBUNE. — ÉCOLE FLAMANDE



Isabelle Brandt

LORSQU'IL épousa la jeune Isabelle Brandt, le 3 octobre 1609, Pierre-Paul Rubens était déjà célèbre dans les Flandres. Il était, sinon riche, du moins sur la voie riante qui mène à la fortune ; il avait la faveur des grands et son esprit délié, hardi et circonspect à la fois, le désignait pour les hautes fonctions diplomatiques qu'il remplit plus tard.

Son mariage fut un mariage d'amour. Isabelle Brandt, fille de Jean Brandt, secrétaire de la Régence, avait le type de beauté qui plaisait à Rubens et qu'il adopta constamment dans ses toiles quand il voulut représenter la femme idéale. Elle était grande, solidement construite, comme une bonne et robuste Flamande, avec des couleurs fraîches, une peau fine, une chair éclatante, des cheveux blonds et des charmes abondants. Son illustre époux, qui l'aimait, la peignit à plusieurs reprises et l'on connaît d'elle plusieurs portraits, notamment celui de la collection Wallace et celui de la galerie des Offices, que nous reproduisons ici.

La jeune femme est vue de face, en robe noire et manteau noir qu'elle retient de sa main gauche. Elle porte un collier de perles et sur son corsage largement échancré, une lourde chaîne d'or vient s'agrafer, après s'être enroulée plusieurs fois autour du col. Les manches de la collerette sont en fine dentelle des Flandres. Dans la main droite, Isabelle Brandt tient un livre d'heures à demi-ouvert dont elle maintient la page avec le doigt.

La galerie de Windsor possède une réplique de ce merveilleux portrait, mais la main, bien qu'y étant posée de même façon, ne tient pas de livre ; on croit qu'il est postérieur à celui des Offices.

Rubens, si éminent dans tous les genres, était un portraitiste incomparable : il l'était surtout lorsqu'il pouvait s'abandonner librement à son inspiration, sans souci d'étiquette ou de flatterie. Dans ce portrait de sa femme, rien de compassé ni de conventionnel. Le peintre se livre tout entier ; c'est le cœur qui guide la main et Rubens n'a voulu que fixer, pour sa propre satisfaction, les traits aimables de cette femme qu'il chérissait. Elle est véritablement très avenante, sinon très belle au sens classique du terme, cette Isabelle Brandt ; elle est surtout très heureuse d'avoir associé sa vie à l'illustre maître d'Anvers, grâce à qui son agréable visage est demeuré célèbre. L'œuvre en soi est parfaite, traitée largement, puissamment, avec cette fougue de pinceau et cette splendeur de coloris que Rubens dépensait avec tant de prodigalité.

Un détail à noter dans ce portrait, c'est la richesse d'habillement et de parure d'Isabelle Brandt. Cette somptuosité caractérise bien Rubens, qui fut toujours ami du faste, pour les siens comme pour lui-même. Déjà, au début de sa carrière, il avait su gagner, par sa bonne mine et sa mise élégante, l'archiduc Albert et l'Infante qui le recommandèrent a plusieurs souverains. Otto Venius, son maître, parlant de lui, disait : « Il est grand, bien fait, d'un beau sang, d'un fort tempérament ; à la fois doux et fier, noble dans ses manières, distingué dans ses vêtements ; il portait ordinairement une chaîne d'or à son cou. » Plus tard, quand il fut arrivé à l'apogée de sa réputation, partageant sa vie entre ses occupations de peintre et ses fonctions de diplomate, il mena un train vraiment royal. Sa maison de Bruxelles était une merveille de goût et de somptuosité ; en voyage il n'était pas moins glorieux et son arrivée à Madrid, comme plénipotentiaire, fut un sujet d'étonnement admiratif pour la sévère et triste cour de Philippe IV.

Quand Isabelle Brandt mourut en 1626, Rubens afficha les dehors de la plus vive douleur. Dans une lettre demeurée célèbre, il vanta le bonheur de cette union qui avait duré dix-sept ans sans qu'aucun nuage l'obscurcît : « En vérité, écrit-il, j'ai perdu une excellente compagne ; elle n'avait aucun des défauts de son sexe ; point d'humeur chagrine, mais rien que de la beauté et de la délicatesse. Puisque le temps est le seul palliatif à tous les maux, c'est de lui seul que j'attends mon soulagement ; mais toujours vivra en moi le souvenir de cette femme chérie et vénérée ».

Rubens était probablement sincère en témoignant ainsi de sa douleur. Et cependant, si l'on en croit certains biographes, Isabelle Brandt aurait, au moins une fois, vivement alarmé la sereine confiance de son époux. On raconte qu'elle n'aurait pas été insensible au charme d'Antonio Van Dyck, élève de son maître et cavalier de haute mine ; on dit même qu'elle n'aurait pas été cruelle au jeune peintre. Mais que ne dit-on pas ? En tout cas, il ne semble pas que Rubens, mis au courant, ait gardé rancune à l'un ni à l'autre de cette injure, puisqu'il patronna toujours Van Dyck et qu'il versa sur Isabelle Brandt d'aussi éloquentes larmes.

Son chagrin ne l'empêcha pas d'épouser quelques années après, a l'âge de cinquante-quatre ans, la jolie Hélène Fourment, âgée de seize ans, nièce de sa première femme.

La galerie des " Offices " a fait à *Isabelle Brandt* l'honneur d'une place de choix, d'ailleurs bien méritée, dans l'illustre salle de la Tribune, à côté des plus parfaits chefs-d'œuvre de ce musée.

Hauteur 0.85 — Largeur : 0.62 — *Figure en buste, grandeur nature*

L'ALBANE

LE REPOS DE VÉNUS

SALLE XXIV. — ÉCOLE BOLONAISE



Le Repos de Vénus

« LES tableaux de l'Albane, écrit Charles Blanc, sont une preuve singulière de l'importance du sujet en peinture. Pour avoir peint la beauté, la grâce et l'amour, il s'est fait un nom que les livres ont consacré , il a plu aux hommes d'esprit, aux hommes de lettres. On lui a su gré de fournir matière à quelques pages élégantes, et sans mettre dans ses tableaux plus de talent que d'autres n'en mirent à traiter des sujets moins aimables, il a conquis une réputation peut-être au-dessus de son mérite. Car, il faut bien le dire, ce ne sont pas les artistes, ce sont les écrivains qui ont surfait la renommée de l'Albane. »

Ne nous en tenons pas au jugement sévère de Charles Blanc. Si le mérite de l'Albane n'est pas des plus rares, il n'en est pas moins très honorable. Ce peintre aimable, qui fut une sorte de Boucher de son époque, connut l'art de charmer et de séduire, ce qui n'est pas à la portée de tous. Il ne manquait pas non plus de qualités solides ni d'étude, puisqu'il avait appris les rudiments de la peinture dans l'atelier des Carrache : il appartenait à cette pléïade d'artistes bolonais qui soutinrent un temps la gloire de l'école éclectique et qui s'appelaient le Guide et le Dominiquin. L'Albane fut leur camarade, leur ami, et même leur rival : une amitié très étroite le liait au Guide et cependant sa longue vie fut une lutte acharnée, mais toujours courtoise, contre Guido Reni. Les deux artistes partaient de conserve pour Rome, logeaient sous le même toit, jouaient et mangeaient ensemble, et dès

qu'ils se retrouvaient le pinceau à la main, ils ne songeaient plus qu'à se disputer l'admiration du public. L'Albane, il faut bien le dire, n'était pas de taille à lutter contre un aussi redoutable adversaire ; il eut, de son vivant, des partisans enthousiastes, qui le portaient à l'empyrée, mais la postérité, plus équitable, reconnaît que si le Guide eut toutes les qualités de l'Albane, l'Albane n'eut pas, il s'en faut bien, toutes les qualités du Guide. Il fut moins savant que lui, moins expressif que le Dominiquin, moins vigoureux dans le coloris que le Guerchin, moins résolu dans le pinceau que Lanfranc. Au fond, il n'est qu'un reflet des Carrache, mais un reflet qui ne manque ni de charme ni d'éclat.

Son pinceau facile et tendre avait abordé tous les genres et s'était d'abord essayé dans la peinture religieuse qu'il traitait dans une note gracieuse, peu recueillie mais plaisante. Mais ses goûts n'étaient pas là ; il préférait de beaucoup les sujets mythologiques et il s'y adonna presque exclusivement. Les données de la Fable convenaient au riant génie de l'Albane beaucoup mieux que les tableaux d'église. Il était plus propre à traduire Ovide qu'à mettre en lumière l'Évangile. Son âme légère exprimait excellemment la joie de vivre et les images d'un bonheur facile. Aussi son œuvre est-elle comme un hymne continu à la gloire de Vénus, la blonde et charmante déesse de l'Amour.

L'Albane avait épousé en secondes noces une jeune femme remarquablement belle qui lui donna douze enfants. Ainsi entouré, l'artiste se livra à sa prédilection pour les figures de femmes et pour les sujets où ces figures devaient entrer. Quand il avait choisi son thème, et qu'il avait disposé dans son esprit tous les amours, toutes les déesses, la cour lascive de Vénus et les nymphes surveillées de Diane, il se mettait à l'œuvre et aussitôt ses propres enfants lui servaient de modèles. Sa femme, qui posait elle-même en Vénus, prenait soin de les lui disposer en mille attitudes différentes, tantôt les lui apportant nus et endormis comme une image du sommeil de l'Amour, tantôt les tenant suspendus avec des bandelettes de façon que le peintre pût les dessiner en l'air,

se jouant dans les nuées. Et comme il fallait un encadrement à ces fables charmantes, l'Albane passait la belle saison à ses campagnes de Medola et de Querciola; et il trouvait là, comme préparés tout exprès pour ses fonds de paysages, des beaux bouquets d'arbres, des rochers pittoresques, des prés, des fleurs, des fontaines jaillissantes et d'agréables points de vue qu'il s'était lui-même ménagés à grands frais.

Le paysage jouait un rôle considérable dans les tableaux de l'Albane, comme on peut en juger par ce *Repos de Vénus* représenté ici, et toujours il était traité de façon supérieure. L'Albane montra toujours un beau sentiment du paysage et, chose étrange, il y mit du caractère, lui qui en mettait fort peu dans ses figures. Par exemple, lorsque Vénus fait sa toilette, suivie par ses dames d'atour, qui sont les Grâces, il est agréable de voir ce gracieux tableau s'encadrer dans une vue de la mer, de se rappeler que l'écume des flots fut le premier berceau de la déesse et d'apercevoir le temple de Cnyde qui s'élève au milieu des ondes comme une île enchantée. Ici, couchée sur un lit voluptueux, à l'ombre de grands arbres, la reine du plaisir sourit aux jeux d'une troupe d'amours qui s'exercent à percer un cœur avec des flèches et ce spectacle a l'air d'intéresser aussi le vieux Vulcain, étendu aux côtés de son éblouissante épouse. Ici, la déesse s'est endormie tout exprès pour être surprise par Adonis dans l'attrayante beauté du sommeil. Là, les Amours s'étant eux-mêmes endormis sous la lune, les nymphes de Diane leur coupent les ailes, leur dérobent flèches et carquois, et se vengent ainsi des traits qui les atteignirent. L'Albane doit être mis à sa juste place, mais cette place est déjà très belle et ce peintre aimable reste comme l'un des plus parfaits interprètes de la beauté et de la délicatesse féminines.

Le *Repos de Vénus* est peint sur cuivre ; il figure aux " Offices " dans la salle XXIV, dite salle des maîtres italiens.

Hauteur : 0.37. — Largeur : 0.51. — *Figures : 0.15.*

GHIRLANDAJO

LA VIERGE ET L'ENFANT

SALLE XXXII. — ÉCOLE FLORENTINE



La Vierge et l'Enfant

« SI je voulais, affirmait un jour Ghirlandajo, je couvrirais de peintures les murailles qui servent de ceinture à Florence. » Parole qui peut sembler présomptueuse, mais qui n'est que l'expansion naïve et enjouée d'un jeune enthousiasme qui, ayant la foi, se sent la force de soulever des montagnes.

Ghirlandajo manifesta cette ardeur pour la peinture dès l'enfance : elle faillit même le brouiller avec son père, orfèvre florentin très estimé, qui prétendait lui imposer cette profession. La ténacité du jeune artiste vint à bout de toutes les résistances et il entra dans l'atelier de Baldovinetti où il apprit la peinture et la mosaïque. En peu de temps il se fit remarquer de ses concitoyens et il fut employé à la décoration des églises et des palais de Florence. Son nom se trouve étroitement mêlé à l'histoire de cette époque glorieuse qui, s'affranchissant hardiment de la tyrannie des anciennes méthodes, posa les grands principes qui devinrent bientôt la loi de l'art moderne. Le fier accent d'un dessin personnel et libre, le profond sentiment des passions humaines exprimées dans toute leur éloquence, la recherche des types nettement accusés, la grâce hautaine des mouvements et des attitudes, la couleur même en son langage saisissant, Ghirlandajo semble avoir tout compris. Dire qu'il fut le maître de Michel-Ange, c'est résumer d'un mot sa puissance et lui marquer sa place dans l'histoire.

Ghirlandajo fut un merveilleux peintre de fresques ; il maniait avec non moins d'habileté la peinture à l'huile. Il décora des chapelles pour

de riches Florentins, notamment la chapelle Sasseti, à l'église de la Trinité, qui lui avait été commandée par François Sasseti, homme de confiance et grand argentier des Médicis. Le peintre y présenta la vie de saint François d'Assise, patron du donataire. Tout est beau, viril, tendre et puissant dans cette œuvre qui, parmi les profondes émotions que le curieux rapporte de Florence, doit conserver un rang privilégié. Je ne crois pas qu'il existe beaucoup de portraits aussi éloquents dans leur simplicité austère et symétrique que les nobles figures de Francesco Sasseti et de sa femme. C'est l'intimité d'Holbein revêtue de grandeur : c'est la vie concentrée et recueillie, et en même temps la touchante image de la prière convaincue et sereine.

Ghirlandajo avait au suprême degré le sentiment chrétien : dans cette atmosphère florentine où commencent à flotter les gazes transparentes dont se voilent les déesses de l'Olympe, le peintre respire sans embarras ni pruderie ; il fait bon accueil aux mythologies, à tout cet effort de la Renaissance ; il en est même un des plus glorieux artisans, mais il applique ces progrès à la perfection plus grande de l'art religieux. Il donne plus de souplesse à ses Madones, qui ne sont plus figées dans des vêtements raides et lourds, mais qui respirent et se meuvent à l'aise en des tuniques mollement drapées.

Voyez cette *Vierge et l'Enfant* du Musée des Offices : c'est un morceau d'une importance capitale.

Ce tableau, qui avait été peint pour l'église Saint-Juste, près de Florence, et qui fut ensuite transporté à la Calza, représente la Vierge assise sur un trône et tenant l'Enfant Jésus ; autour de ce groupe sont placés les archanges Michel et Raphaël et, sur le devant, deux évêques agenouillés, saint Zénobe et saint Juste.

Par ses dispositions générales, cette peinture reproduit, à peu près, l'arrangement symétrique cher aux maîtres de 1480 et plus particulièrement aux maîtres flamands tels que Memling : c'est, à quelques détails près, le même dispositif, avec le trône au centre, surélevé de quelques

marches ornées d'un tapis aux couleurs voyantes : la seule différence réside en ceci que les peintres flamands font toujours figurer sur leurs toiles les donateurs de l'œuvre, habitude très rarement suivie par les maîtres italiens. Quelques rouges un petit peu trop vifs éclatent çà et là dans la tonalité générale, et c'est une ressemblance de plus avec les productions de l'époque ; mais Ghirlandajo dépasse ses contemporains par un sentiment de la lumière et une énergie du modelé qui donnent à ses figures je ne sais quel relief sculptural. Il est difficile de trouver un tableau plus somptueusement décoratif et plus monté de ton dans son violent accord.

Vers la fin de sa carrière, Ghirlandajo fit un pas vers la grâce ; il adoucit son style, prit une plus grande souplesse et réalisa des figures de femmes qui sont à la fois d'une beauté sculpturale et de la plus haute élégance.

Ghirlandajo eut, parmi ses nombreux élèves, Michel-Ange et c'est dans ses fresques de Sainte-Marie-Nouvelle que le jeune artiste apprit à lire. « Il a pu y voir comment l'expression des passions humaines se concilie avec l'éternelle beauté, et combien une attitude juste, un mouvement bien rythmé, un geste fier ou charmant sont habiles à toucher les âmes. L'écolier sublime a sûrement profité de ces grandes leçons, et sa puissante personnalité s'est aidée des efforts de ses maîtres. Michel-Ange n'en est certes pas amoindri : il serait peut-être expliqué par l'œuvre de Ghirlandajo, si l'on pouvait savoir comment se forme le génie et donner la raison de l'inexplicable. » (Paul Mantz.)

La *Vierge et l'Enfant*, acquis par les " Offices " en 1857, y figure dans la salle XXXII, dite salle de Michel-Ange.

Hauteur : 1.88. — Largeur : 1.98. — *Figures grande nature.*

CLAUDE LORRAIN

MARINE

SALLE XXII. — ÉCOLE FRANÇAISE



Marine

LES grands paysagistes, a-t-on dit, sont ceux qui ont vu la nature avec émotion. Si cette parole est vraie, Claude Lorrain doit se placer au tout premier rang des peintres de paysage, car cette émotion profonde qu'il éprouva toujours devant l'œuvre de Dieu, il la fait passer en nous avec une force irrésistible qui nous laisse ravis et confondus. Claude Lorrain, dans son amour pour la nature, lui prêta la dignité de son radieux génie et, s'il la peignit tranquille, noble, remplie de lumière, c'est qu'il avait une âme douce, élevée et sereine, en qui semblait renaître la sublime candeur de Virgile. Claude est le seul peintre qui ait osé regarder en face le disque rayonnant du soleil; il est aussi le paysagiste qui a le mieux su peindre l'air, aussi nécessaire à la vie du paysage qu'à la respiration de l'homme.

Enfant pauvre et illettré, transporté par le hasard en Italie, Claude n'ouvrit réellement les yeux à la lumière et l'esprit à l'art que dans cette superbe ville de Rome, témoin de tant de grandeur, berceau de tant de chefs-d'œuvre, foyer de tant de grands hommes. A la fois ébloui et tremblant, il osa prendre un pinceau dans ce Panthéon des gloires artistiques, dans cette Rome qui abritait un homme comme Poussin. Et, miracle inouï, ce paysan de Lorraine, ce pâtissier sans culture, trouva du premier coup le secret de la lumière; Prométhée plus heureux que l'autre, il sut ravir le feu du ciel pour en incendier ses toiles, il emprisonna le soleil.

Le soleil! Voilà le véritable maître du Lorrain. Mais que de

patience, combien de travaux, de fatigues et de peines, pour entrer en lutte avec un tel modèle ! Claude voulait pénétrer plus avant que tout autre dans les mystères les plus secrets de la nature : il voulait surprendre le soleil à toutes les heures du jour, apprendre par cœur, non pas les caprices, mais les harmonies de la lumière. Levé avant l'aube, il allait épier dans leurs rapides variations les nuances de la couleur, lorsqu'au matin d'une belle journée, le soleil paraît d'abord d'un ton argenté précédé d'une auréole blanche. Il scrutait avec non moins de passion les dégradations insensibles de l'astre à l'heure du crépuscule quand il s'enfonce lentement, enveloppé d'un royal manteau de pourpre et d'or.

De la nature, ce qu'il aime ce ne sont pas les colères, les convulsions, mais la sérénité, la beauté paisible et rayonnante. Presque jamais, dans ses *Marines*, il ne représente la tempête, car rien ne le séduit de ce qui est bizarre, violent et remué ; il ne recherche point les nuages fantastiques ni les accidents imprévus du soleil. Il n'aime de la lumière que son tranquille et radieux éclat : il peint le firmament quand il est pur, la campagne quand elle est heureuse, les animaux lorsqu'ils paissent en liberté, conduits par les bergers de Théocrite. Ses paysages, en un mot, sont ceux de l'âge d'or.

Voyez la *Marine* reproduite ici : rien de plus calme et de plus serein que cette mer sur le rivage de laquelle s'aperçoivent des matelots, des seigneurs et des voyageurs assis sur des ballots. A droite, deux édifices dont l'un, surmonté d'un cadran, porte au fronton les armes des Médicis et l'autre rappelle la villa Médicis à Rome ; à gauche, des vaisseaux arborent à leur mât l'oriflamme déployée avec la croix de Saint-Étienne et se balancent mollement au gré de cette onde paisible que protège contre les fureurs du large une jetée fermée par un phare et une tour.

Tout cela, c'est la mise en scène du tableau, le prétexte sans lequel il ne saurait y avoir de tableau, mais le tableau lui-même est tout au

fond de la toile, dans ce rouge flamboiement de l'astre qui descend dans la mer pour y mourir et qui jette ses dernières fusées de lumière avant de s'enfoncer à l'horizon. Que sont les personnages minuscules et les nobles architectures du premier plan comparés à cette féerique illumination de la mer incendiée par le soleil ? Le soleil est partout dans la toile ; il s'accroche à la pointe des mâts, il fait resplendir les oriflammes, étinceler les marbres du palais ; il joue une dernière fois avec les flots, il pose des étincelles de clartés sur la pointe des vagues ou traîne une écharpe rayonnante sur la nappe verdoyante de l'eau.

De toutes les heures du jour, celle que Claude peignait de préférence était l'heure du couchant, et pour donner plus de jeu à la scène, c'était sur les bords de la mer qu'il la transportait. Sur la rive se promènent toujours des personnages, sortis des palais environnants, qui paraissent éblouis par les rayons de l'astre, et volontiers on imiterait ceux d'entre eux qui se font de leur chapeau une sorte de parasol pour n'être pas aveuglés par une clarté si vive. A l'horizon, le soleil semble entrer, lui aussi, dans des palais de feu, et va disparaître au milieu d'un incendie que toutes les vagues de la mer semblent ne pouvoir éteindre.

Quant aux personnages eux-mêmes, ils comptaient pour si peu dans l'œuvre et dans l'esprit du Lorrain qu'il ne prenait même pas la peine de les peindre lui-même ; il en confiait le soin à des artistes amis, comme Paul Bril, qui se chargeaient d'animer par la présence de l'homme les étincelantes apothéoses du paysagiste.

La magnifique *Marine* reproduite ici, figure aux " Offices ", par une étrange bizarrerie, au milieu de peintures allemandes, dans la salle XXII, dite deuxième salle flamande.

Hauteur : 1.05. — Largeur : 1.32. — *Figures : 0,15.*

G. VASARI

LAURENT LE MAGNIFIQUE

SALLE XXVII. — ÉCOLE FLORENTINE



Laurent le Magnifique

BIEN qu'il doive le meilleur de sa célébrité à ses travaux d'historiographe, Vasari était artiste aussi, et artiste qui aurait pu laisser un nom glorieux dans la peinture. Doué des dons les plus brillants, il ne s'attacha jamais à les rendre solides; il reçut dans sa jeunesse, sans en tirer parti, les leçons d'André del Sarte et les conseils de Michel-Ange; il ne posséda ni bien grande science, ni bien vive inspiration, mais il eut une souplesse et une habileté incomparables. Il était bon à toutes les besognes de peinture : il abordait avec la même assurance la fresque, le portrait, la mythologie, la peinture religieuse, et telle était sa promptitude de main qu'il exécutait en quelques jours des ouvrages qui demandaient des mois d'efforts à un maître. Vasari se vantait lui-même de cette facilité comme d'une qualité rare. Un jour que Michel-Ange visitait les salles de la chancellerie de Florence, quelqu'un s'avisa de lui montrer les peintures que Vasari y avait peintes et de lui faire remarquer qu'il n'avait mis que cent jours à les exécuter. — « Cela se voit assez, » répondit Michel-Ange. Parole terrible pour un artiste dans la bouche du génial vieillard qui donnait tant d'effort de pensée et d'exécution à tout ce qui sortait de sa main.

Vasari n'avait cure des reproches. Armé de son facile pinceau, il promenait à travers l'Italie son talent aimable, ses manières souriantes, se faisant des amis partout et laissant partout des œuvres rapides honorables toujours, mais dépourvues de génie. Peintre, sculpteur,

orfèvre, architecte, décorateur — car il avait toutes ces cordes à son arc, — il sut, par son entregent et ses belles manières, se faire agréer à la Cour pontificale et à la cour de Florence. Il travailla à Rome pour huit papes successifs et il fut le peintre préféré des Médicis. Ceux-ci lui donnèrent des palais et des églises à peindre et même à restaurer, des fêtes à organiser, des réceptions officielles à régler, et nous aurons une idée exacte de la faveur dont il jouissait quand nous saurons qu'il fut un des quatre députés choisis pour présider aux funérailles de Michel-Ange.

Son premier protecteur fut Alexandre de Médicis, grand-duc de Toscane par la grâce de Charles-Quint qui l'avait rétabli dans ses États. Le duc Alexandre était une nature vicieuse et violente, il faisait un cas médiocre de la vie d'un homme, un empoisonnement lui coûtait peu — il l'avait bien montré en faisant assassiner le cardinal Hippolyte, son cousin, — à cela près, le plus galant homme du monde et ayant le mérite d'aimer les belles peintures. Il traita Vasari en enfant gâté, lui accorda une pension, un logement, un domestique, toutes les commodités de la vie. Vasari reconnaît modestement qu'il ne méritait pas tant d'honneur. Il voulut cependant s'en rendre digne, et travailla activement pour son protecteur, dont il fit le portrait en pied.

C'est pour lui aussi qu'il exécuta le portrait du grand ancêtre, *Laurent le Magnifique*, que nous reproduisons ici. Cette œuvre est certainement l'une des meilleures de Vasari. Il a fort bien exprimé la physionomie rusée et fine du grand Florentin, et il a su répandre sur son masque de laideur cette flamme d'intelligence qui l'embellissait. Et comme il n'était pas au pouvoir de Vasari d'idéaliser complètement son modèle, on peut lire encore sur ce visage osseux toute la dureté de ce prince qui joignait à ses qualités d'artiste les pires vices du tyran.

Cette œuvre, d'un dessin plus ferme que n'avait coutume Vasari, se distingue aussi par une recherche de couleur peu habituelle à l'artiste. Jamais peintre se soucia moins de fondre et d'harmoniser les

tons, et malgré des talents réels sans doute serait-il aujourd'hui oublié s'il n'avait laissé un impérissable monument : *La Vie des grands peintres*, ouvrage magnifique, malgré quelques erreurs, que consulteront toujours les téméraires qui oseront écrire sur l'histoire de l'art italien.

« Vasari, écrit M. Paul Mantz, est un maître savant, mais ce n'est pas un maître tout à fait sérieux. Des dons brillants qu'il avait reçus, il n'a pas toujours su faire un bon usage. Ce n'est pas tout d'avoir appris à dessiner chez les plus grands et les plus purs, c'est peu de connaître à fond les secrets de la forme humaine, si l'on ne se sert de cette grammaire pour exprimer une idée, si l'on ne sait mettre ce langage au service d'un sentiment. Vasari a connu l'enveloppe, il a ignoré l'âme. Il ne voit dans un sujet que l'épiderme, il ne rend pas son idée tout entière, il s'arrête à moitié chemin. Comme coloriste, Vasari n'en sait pas beaucoup plus long qu'un enfant, et cette infirmité se révèle surtout dans ses peintures décoratives, car il faut, pour parer une muraille ou un plafond, des tons soutenus, des valeurs équilibrées selon les grandes lois de l'harmonie. Et puis, Vasari était si hâtif dans ses improvisations, si ardent à faire vite et beaucoup ! Cette facilité dont il était si fier lui est devenue fatale, et s'il est arrivé à la gloire, c'est par un chemin qu'il n'avait pas prévu. Vasari ne tire pas son illustration de son activité prodigieuse, mais d'un livre qu'il avait fait, sans y penser beaucoup, pour complaire à quelques amis, sur lequel il comptait peu — et qui rend son nom éternel comme celui des grands artistes dont il a raconté l'histoire. »

Le portrait de *Laurent le Magnifique* figure aux " Offices " dans la salle XXVII, dite deuxième salle Toscane.

Hauteur : 0.86. — Largeur : 0.70. — *Figure à mi-corps grandeur nature.*

G. TIEPOLO

LE SACRIFICE D'IPHIGÉNIE

SALLE XVIII. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Le Sacrifice d'Iphigénie

« IL n'y a jamais eu parmi les nôtres, écrit Zanetti, un artiste qui, plus que Tiepolo, ait réveillé les grâces endormies de Paolo Caliari. Les teintes de Tiepolo et ses draperies ne sont pas moins belles que celles du Véronèse, ni moins heureusement peintes. Les airs de tête ont tout autant de grâce et de beauté ; mais les critiques sévères ne veulent pas permettre qu'on reconnaisse dans notre contemporain l'âme et la vie que respirent les œuvres de l'ancien grand maître. »

Les juges sévères dont parle Zanetti ont raison contre lui. Quel que soit le mérite de Giambattista Tiepolo, il est bien loin de Véronèse comme coloriste. Ce qu'il entend à merveille, c'est la distribution animée des taches de lumière et des taches d'ombre. Son coloris est excellent sous le rapport du clair-obscur, mais il est peu agréable par la qualité du ton. En d'autres termes, les valeurs sont bien ménagées, mais les teintes en elles-mêmes manquent de finesse et de charme ; un jaune banal y domine, soutenu par des bruns lourds, des rouges communs et des bleus sales. A un certain moment de sa carrière, Tiepolo comprit ce qu'il y avait de chargé et de dur dans cette manière de peindre ; il vit que la nature n'est pas noire, qu'elle conserve au sein même des obscurités qui semblent épaisses, je ne sais quelle mystérieuse profondeur, qui est la transparence de l'infini. Tiepolo en vint peu à peu à égayer une si triste manière ; il rendit sa peinture plus légère en rendant sa lumière plus diffuse ; il tempéra le noir de ses ombres, il mit du soleil dans sa couleur.

Il faut bien convenir que Tiepolo le père, celui dont il s'agit ici, fut un artiste prodigieusement doué. Sans doute serait-il devenu un maître dans le sens complet du terme si le mauvais sort ne l'avait fait naître en pleine décadence de la peinture vénitienne. Le malheur voulut aussi que ses qualités personnelles ne fussent pas de nature à réagir contre cette décadence mais bien plutôt à l'aggraver. Il était animé au plus haut point du feu pittoresque, il avait de la facilité, de l'abondance, de la verve; mais, à vrai dire, ce feu n'est qu'un feu d'artifice, cette abondance tient plus au tempérament qu'à l'esprit, cette facilité dégénère en intempérance, cette verve, si fertile en images, est stérile en sentiments et en idées et parce qu'elle ne vient pas de l'âme du peintre, elle ne dit rien à l'âme du spectateur.

Le trait le plus frappant du génie de Tiepolo était une facilité prodigieuse. Pour donner une idée de cette facilité, plus surprenante qu'enviable, Vincenzo da Canal rapporte que Tiepolo fit un jour le pari, qu'il gagna, de peindre en dix heures, et en figures demi-nature, les douze apôtres recevant la communion des mains de Jésus-Christ.

Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'un artiste ainsi organisé ait pu produire les ouvrages innombrables qu'il a laissés. La Vénétie, la Lombardie possèdent des quantités de fresques exécutées d'une main rapide et habile et dont certaines font impression, comme *le Passage de la Mer Rouge* de l'église Saint-Roch, à Venise, jusqu'à donner l'illusion du chef-d'œuvre. Cette peinture facile et papillotante convenait au goût dégradé de l'époque : Tiepolo fut bien vite célèbre dans l'Europe entière. Il promena son pinceau à l'étranger, en Bavière notamment. L'Espagne le réclama à son tour; il se rendit à Madrid avec ses deux fils Domenico et Lorenzo et peignit pour le couvent d'Aranjuez, de nombreux panneaux d'autel; il décora les plafonds du palais royal de Madrid. la salle des Gardes et plusieurs chambres de l'Escurial. Il résida en Espagne jusqu'à sa mort, survenue à Madrid, le 27 mars 1770.

Nous avons dit que certaines de ses œuvres, par leur habileté d'exécution, produisent un grand effet et peuvent passer pour des morceaux de maître. *Le Sacrifice d'Iphigénie* est de celles-là.

Conformément au mauvais goût du temps, Tiepolo a encombré sa composition d'accessoires dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont inutiles : on ne distingue pas très bien à quoi rime le cerf accroupi dans la pénombre du deuxième plan, pas plus que le petit amour qui tire la victime par sa robe comme pour l'arracher au supplice. Il ne faut pas davantage chercher beaucoup de vigueur dans l'expression des physionomies : Calchas a tout l'air d'un sacrificateur qui prend son parti de l'exécution qu'il va accomplir. Mais on ne saurait contester l'agencement heureux de la composition, par quoi se réhabilite toujours Tiepolo ; les personnages sont très habilement groupés, pour le meilleur effet dramatique. Quant à Iphigénie, elle est magnifiquement couchée sur le bûcher, dans une pose très naturelle de résignation, dans l'attente de l'immolation qui apaisera les dieux irrités contre les Grecs.

Toutes les qualités et tous les défauts de la couleur de Tiepolo apparaissent dans cette toile dont l'éclat un peu terreux n'acquiert un peu de brillant que par l'opposition violente des noirs, mais qui n'en reste pas moins harmonieuse précisément à cause de l'art du peintre à doser ces oppositions.

Le Sacrifice d'Iphigénie nous a paru devoir figurer dans cette galerie comme un des derniers spécimens de l'art vénitien qui jette, avec Tiepolo, ses dernières et mourantes lueurs. Il est placé aux " Offices " dans la salle XVIII, dite première salle vénitienne, en compagnie de Titien, de Véronèse et de Tintoret.

Hauteur : 0.94. — Largeur : 1.25. — ***Figures demi-nature.***

SIMONE MARTINI

L'ANNONCIATION

PREMIER CORRIDOR. — ÉCOLE DE SIENNE



L'Annonciation

SOUS des arcades gothiques, à droite, la Vierge en robe rouge et manteau bleu, est assise, de trois quarts tournée vers la gauche. Elle se recule, comme saisie d'un respectueux effroi, à la vue de l'Ange Gabriel qui s'agenouille à gauche, une branche d'olivier à la main gauche, la droite levée vers le ciel où vole le Saint-Esprit dans une gloire, entouré de chérubins. Au milieu, dans un vase, un lis s'épanouit, symbole de la pureté toute céleste du grandiose miracle qui va s'accomplir. A la partie supérieure, dans des médaillons, sont représentés quatre saints. Les panneaux latéraux sont également occupés par un saint et une sainte, debout, auréolés et tenant une palme. Tous ces personnages s'enlèvent sur un fond doré. Au bas du tableau on lit l'inscription suivante : « Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt Anno Domini *MCCCXXXIII.* »

Ce tableau est l'un des derniers peints en Italie par Simone Martini, avant son départ pour Avignon. Il était le panneau central d'un triptyque dont les volets se trouvent également aux "Offices". Il demeura longtemps dans le Dôme de Sienne et fut donné plus tard à l'église San Ansanno à Castelvecchio ; Lippo Memmi, qui était le beau-frère de Simone Martini, collabora à ce tableau et reçut pour sa part 70 florins.

Les détails sur la vie de Simone Martini sont peu abondants et assez confus. On connaît la date de sa mort, survenue à Avignon en 1344, mais celle de sa naissance reste obscure : on la place aux

environs de 1285. Quant aux événements de sa carrière, il ne s'est trouvé aucun biographe pour les noter. Il a fallu les extraire lambeau par lambeau des chroniques italiennes ou françaises du temps, qui, brièvement et sans y insister autrement, signalent sa présence dans telle ville ou sa collaboration à tel ouvrage. C'est ainsi que nous apprenons que Martini, après avoir acquis une grande réputation dans sa ville natale, fut appelé à Rome pour concourir à la décoration d'églises et notamment de l'antique Saint-Pierre. Après quoi il entra à Sienne et y aurait probablemeut toujours vécu si un cardinal, passant par la ville pour se rendre à Avignon qui était alors la résidence pontificale, ne s'était épris de son talent et mis en tête de le faire connaître au pape régnant. Ce pape était Jean XXII, pontife éclairé et grand bâtisseur, qui faisait précisément construire l'admirable palais, gloire d'Avignon. Il lui fallait des artistes pour décorer le nouveau palais : le cardinal da Ceccano lui ayant vanté l'habileté de Simone, celui-ci fut mandé de Sienne et eut à peindre les appartements privés, les salles du Conclave et la chapelle pontificale. Simone accomplit sa tâche à l'entière satisfaction du pape, qui le tint en grande estime : cette faveur se continua d'ailleurs sous les pontificats de Benoît XII et de Clément VI pour lesquels il travailla sa vie durant sans interruption.

Il ne reste malheureusement rien aujourd'hui de l'œuvre considérable de Martini dans le palais des Papes, dont une administration barbare a fait une caserne. Des badigeons sacrilèges ont recouvert et peut-être anéanti les peintures naïves et précieuses de cet adorable primitif italien. Toutefois un espoir nous reste encore de voir reparaître à la lumière une partie, sinon la totalité de son œuvre. Après des siècles d'indifférence, un réveil artistique s'est produit dans la municipalité avignonnaise : une énergique campagne, couronnée de succès, a été menée en faveur du palais des Papes, qui a été évacué par les soldats. Des travaux ont été entrepris pour libérer

les fresques ensevelies et déjà de grands pans de muraille apparaissent chargés de peintures charmantes, de grande valeur, malheureusement fragmentaires, qui font déplorer davantage la perte des morceaux à jamais détruits. De cette restauration Simone Martini sortira grandi, dans la splendeur de sa gloire reconquise.

Simone Martini fut, en effet, un grand artiste pour l'époque où il vécut. Il se partage avec Giotto et Duccio, son maître, l'honneur d'avoir libéré la peinture de ses entraves byzantines. Non pas qu'il ait accompli une révolution radicale, ni qu'il se soit évadé complètement de la tradition rigide où s'immobilisait l'art. Une telle transformation n'était pas en son pouvoir et il ne possédait pas lui-même les moyens techniques de l'accomplir : elle ne pouvait être que le fruit d'une lente élaboration. Mais il fut des premiers à regarder la nature, à la scruter, a vouloir l'exprimer ; il essaya d'insuffler la vie dans les corps humains, de les draper dans des vêtements vrais au lieu de les étouffer dans les bandelettes qui les avaient enserrés jusque-là. Il fit effort pour donner de l'expression aux visages, du jeu aux muscles, du naturel aux attitudes, de la souplesse aux membres, et s'il n'y réussit pas entièrement, il eut du moins la gloire d'avoir ouvert la voie que parcourront bientôt d'un pas victorieux les grands maîtres de l'Italie. A ce titre de précurseur, Simone Martini mérite une place de premier plan dans l'histoire de la peinture.

L'Annonciation fut transportée de Castelvecchio aux " Offices " en 1799. Elle y figure dans le premier corridor, réservé aux Primitifs italiens.

Hauteur : 1.63. — Largeur : 1.21. — *Figures petite nature.*

MELOZZO DA FORLI

L'ANGE DE L'ANNONCIATION

SALLE XXVII. — ÉCOLE BOLONAISE



L'Ange de l'Annonciation

POURQUOI Melozzo da Forli, qui fut illustre de son vivant et qui mérite de l'être encore, est-il si peu connu de tous ceux qu'intéresse l'art italien ? L'Histoire, quoique moins aveugle que le Destin, est un peu comme lui. Souvent elle distribue ses faveurs d'une manière si capricieuse qu'elle laisse dans l'ombre des hommes supérieurs, tandis qu'elle répand des flots de lumière sur des personnages de troisième ordre. Melozzo da Forli est un exemple de cette injustice de la gloire. Bien qu'il fût réputé de son temps un peintre incomparable, aucun de ses contemporains ne s'est donné la peine de nous transmettre sur le compte de Melozzo ces informations dont on est si prodigue à l'égard de tant d'autres. C'est à peine si Vasari, si prolixe d'ordinaire, lui consacre quelques lignes élogieuses où il célèbre son habileté dans l'art de la perspective. Mais de renseignements sur sa vie, aucune trace. Il a fallu les savants travaux entrepris, au milieu du XIX[e] siècle, par Girolamo Reggiani et par le marquis Melchiorri, pour jeter un peu de lumière sur cette existence d'artiste qui fut glorieuse.

Grâce à eux nous savons aujourd'hui que Melozzo s'appelait de son vrai nom Melozzo degli Ambrosi et qu'il naquit à Forli, le 8 mars 1438. Quant au maître qui l'initia à la peinture, il n'est pas nettement établi. Certains, se basant sur le talent éminent de *perspectiviste* de Melozzo, pensent qu'il étudia avec Piero della Francesca, un maître dans cet art. Il est indéniable que l'on remarque fréquemment

dans l'œuvre de Melozzo l'influence évidente de Piero, dont il fut d'ailleurs l'ami. Cependant et avec non moins de vraisemblance, d'autres critiques inclinent à croire qu'il eut pour maître Squarcione, qui fut en même temps le maître de Mantegna. Ce qui confirmerait cette opinion, c'est la ressemblance ou du moins l'analogie qu'on peut remarquer entre Melozzo et l'illustre peintre du *Triomphe de César.* Comme ce grand maître, Melozzo est sec et incisif dans son dessin, anguleux dans les plis de ses draperies et il rappelle encore le style mantegnesque par la force et l'intensité de l'expression.

Melozzo était également très lié avec Giovanni Santi le père de Raphaël, qui, dans sa *Chronique* rimée, le proclame un maître en perspective. C'est sans doute l'amitié de Santi qui valut à Melozzo la protection de Frédéric de Montefeltre, grâce à laquelle il entra au service du pape Sixte IV. Ce pontife lui confia la décoration de l'église des Saints-Apôtres, à Rome. Vasari fait le plus grand éloge de cet ouvrage, mais le chevet de l'église ayant été agrandi en 1711, cette fresque fut démantelée et les morceaux en furent dispersés, les uns ayant été transportés au Vatican, d'autres, comme l'*Ange* que nous reproduisons ici, ayant été distribués ou achetés par différentes villes.

Dans cette peinture, on retrouve toutes les qualités de dessin et de style de Mantegna, en compagnie duquel il avait suivi, selon toute vraisemblance, le solide enseignement de Squarcione. Le dessin est d'une fermeté rare, les contours sont accusés mais avec un peu plus de souplesse déjà que dans les œuvres de l'illustre maître. Il subsiste encore un peu de raideur dans les plis de la robe dont les cassures à angles droits témoignent de l'étude prolongée de la statuaire antique, en honneur à l'atelier du Squarcione. Quant à la couleur, elle est posée par aplats vigoureux, sans souci de nuances, et cette intensité de tons, cet éclat de teintes, communs à tous les maîtres du xve siècle, sembleraient accuser chez eux des préoccupations de coloristes. Il n'en est rien,

cependant. Ces peintres sont avant tout des dessinateurs et la couleur n'a été pour eux qu'un moyen de mieux distinguer la forme, de mieux faire voir ce qu'ils veulent montrer avant tout, la fierté ou la délicatesse de leur dessin, la précision de leur modelé, l'expression de leurs physionomies, le naturel ou la dignité de leurs gestes, le caractère enfin des figures mises en scène ou des personnages dont ils voulaient éterniser les portraits. Aussi qu'arrive-t-il ? Que devant les Mantegna, les Vivarini, les Pérugin, les Melozzo, qui ont affecté un coloris franc et non rompu, des rouges purs, des bleus vifs, des jaunes splendides, des verts émeraude, et quelquefois le brillant de l'or, on ne regarde jamais qu'à la beauté des contours accusés par ces couleurs mêmes, au choix des formes et des mouvements, à l'accent des traits, à la pensée que ces maîtres ont écrite, au sentiment qu'ils ont exprimé, au caractère qu'ils ont rendu.

Les œuvres de Melozzo da Forli ne sont pas très nombreuses, mais les fresques demeurées intactes témoignent chez cet artiste d'une science de la perspective et du raccourci très remarquable pour l'époque. Le Vatican possède de lui un inestimable chef-d'œuvre : *le Pape Sixte IV nommant Platina préfet de la bibliothèque vaticane.* Melozzo travailla aussi beaucoup à Forli, sa ville natale, où il peignit notamment la voûte du chœur des Capucins, aujourd'hui détruite et que Mariette qui s'y connaissait, proclamait une merveille. « Les testes, écrit-il, sont dignes d'André Mantègne pour la beauté des caractères, et singulières pour la nouveauté de leur raccourci. Si le Corrège a été à Forli, comme cela peut fort bien être, il ne lui en a pas fallu davantage pour lui faire naître la pensée de ses merveilleux plafonds. »

L'Ange de l'Annonciation figure aux " Offices " dans la salle XXVII, dite Salle des anciens plans de la Toscane.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 0.60. — *Figure grandeur demi-nature.*

G. TERBURG

DAME HOLLANDAISE

SALLE XXIII. — ÉCOLE HOLLANDAISE



Dame hollandaise

BÜRGER-THORE, étudiant Terburg, constate qu'entre tous les peintres de son pays, il n'en est pas qui soit plus Hollandais que lui, par les sujets qu'il a traités, par la manière de les comprendre, par le caractère même de sa technique et de son talent. On a bien essayé de démêler dans son œuvre des influences diverses qu'il aurait tour à tour ou simultanément subies : on a même, à ce propos, prononcé les noms de Franz Hals, de Rembrandt et de Velazquez qu'il aurait connu à la cour de Philippe IV. « Certes, déclare M. Emile Michel, un artiste de la valeur de Terburg n'a pu, en parcourant l'Europe, demeurer indifférent aux chefs-d'œuvre qu'ils rencontrait sur son passage, mais il nous semble difficile de constater aucun témoignage positif de ces influences et nous croyons, au contraire, qu'on ne saurait citer un meilleur exemple d'un talent se développant d'une manière logique et tendant, par une progression suivie, vers la perfection. Son exécution prodigieusement habile, mais discrète et peu apparente, n'a jamais visé à la virtuosité de Hals. Quant à Rembrandt, dont on a parlé, la lumière égale et diffuse qui éclaire doucement les intérieurs de Terburg ne rappelle en aucune façon les mystérieux contrastes chers au grand magicien. Ce n'est pas non plus Velazquez qui avait appris à notre peintre cette simplification toujours croissante dans l'arrangement et l'harmonie de ses portraits. Dans le choix même de ses sujets, Terburg est resté bien Hollandais. Sans s'égarer jamais en ces compositions académiques qui ont séduit la plupart de ses contemporains, il regarde

autour de lui et il ne peint que ce qu'il voit. Aussi, comme exactitude, comme sincérité, il n'est pas de témoignages plus précieux que ceux qu'il nous a laissés sur la haute société de son époque. S'il n'a pas créé le genre dans lequel il s'est rendu célèbre, il y a excellé. Les émules qu'il y compte sont cependant redoutables. Sans recourir, comme Pieter de Hooge, aux jeux variés de la lumière ; sans chercher, comme le fait Vermeer de Delft, à composer certaines harmonies rares ou à faire vibrer quelques tons éclatants, c'est par les moyens les plus simples que Terburg se distingue de ses rivaux. Un seul parmi eux, Metsu, a mérité de lui être comparé. Mais tandis que Metsu est inégal et n'atteint qu'exceptionnellement à la supériorité parfaite, Terburg est toujours et complètement supérieur. »

Gérard Terburg, — dont le nom s'orthographie réellement Ter Borch — était né à Zwolle, en Hollande, en 1617. Il appartenait à une famille d'artistes. Son père était un peintre qui ne manquait pas de talent et dont les œuvres témoignent de beaucoup d'habileté et d'un sens très poussé de la fantaisie. Sa sœur Gesina et son frère Moses prirent, comme Gérard, le goût de la peinture au foyer paternel, mais ce fut lui, Gérard, qui montra les aptitudes les plus réelles et la précocité la plus rare. A neuf ans, il dessinait déjà très honorablement, et deux ans après, il faisait un croquis à la plume, intitulé *Repas de famille*, qui est remarquable par la légèreté du trait, la sûreté de la main, le sens de la composition. Cependant, comme il fallait un maître pour diriger cette jeune vocation, son père le confia à Pieter Molyn, peintre réputé de Haarlem. Sous cette habile direction, Terburg s'adonna à l'étude du paysage, qu'il avait toujours soin d'animer de scènes pittoresques. La vie hollandaise lui fournissait d'ailleurs à profusion les sujets familiers et pittoresques qu'il aimait peindre : coins de marché, acheteurs se pressant aux étalages, mendiants réclamant l'aumône, buveurs attablés devant les tavernes. Et les attitudes, les gestes, saisis au vif, sont exprimés avec une justesse merveilleuse.

Devenu maître en son art, il passe en Angleterre, et il aborde un genre où il devait acquérir une réputation sans égale, le portrait. Si bien que lorsqu'il revient sur le continent, c'est le peintre de portraits que l'on recherche beaucoup plus que le peintre de genre. En Allemagne, où il se rend, il peint tous les personnages considérables du temps et il exécute à Münster ce fameux tableau de la *Paix de Münster*, qui est un chef-d'œuvre hors de pair.

Rentré dans son pays, il s'y fixe pour toujours et s'y marie. Sa naissance, sa situation, la juste considération dont il jouit lui permettent de choisir ses relations parmi les premières familles de la cité. Il fait d'innombrables portraits, mais il ne néglige pas les sujets de genre. Après avoir peint quelque temps les militaires, il s'adonne plus exclusivement à ces scènes familières de la vie hollandaise, dont *la Femme qui boit*, représentée ici, est un des plus parfaits modèles.

Il est impossible d'allier plus de simple bonhomie dans la mise en scène et plus de science dans l'exécution qu'on n'en remarque dans ce petit tableau. Quel naturel dans l'attitude de cette femme, quelle vérité dans le mouvement abandonné du bras qui tient le flacon, et en même temps quelle perfection dans l'expression du visage, dans le rendu des étoffes, dans le maniement de la lumière ! C'est un vrai bijou, dont le peintre a exécuté plusieurs répliques également parfaites.

La *Dame hollandaise*, connue aussi sous le nom de *la Femme qui boit*, figure aux « Offices » dans la salle XXIII, dite salle de l'École hollandaise.

Hauteur : 0.38. — Largeur : 0.34. — *Figure petite nature.*

GUIDO RENI

SUZANNE ET LES VIEILLARDS

CORRIDOR L. MONACO. — ÉCOLE BOLONAISE



Suzanne et les Vieillards

PEU de sujets ont éte plus souvent traités par les peintres, surtout par les peintres vénitiens qui y trouvaient un prétexte à exercer leur talent de coloristes, à faire jouer la lumière sur une épiderme dorée de femme, à affirmer leur idéal en matière de beauté féminine. Cet idéal diffère suivant les époques et les écoles : celui de Titien n'est pas celui de Vinci, celui de Rubens n'est pas celui de Raphaël ; chacun l'apprécie et l'estime selon son tempérament et surtout d'après les modèles habituels offerts à son pinceau. Celui de Guido Reni se différencie de celui des Vénitiens de toute la distance qui sépare Venise de Bologne, de toute la distance qui sépare l'école des Carrache de l'école Vénitienne. Reni a même varié dans le choix de cet idéal. Au cours de sa carrière, il a successivement adopté deux types très différents de femmes. L'un, provenance directe de l'antiquité, émanation de la Niobé, il l'avait dessiné et redessiné dans l'atelier de Calvart, son premier maître, fort bien fourni en moulages antiques. On peut en voir un modèle dans *l'Addolorata*, de son chef-d'œuvre *la Pieta* ; mais le plus parfait exemple en ce genre est la *Madeleine*, dite des Corsini, dont la sacristie de San Michele in Bosco, de Bologne, contient une copie.

Le second type de femme du Guide est plus éthéré, plus serein, plus original, un peu mièvre peut-être, mais tel qu'il pouvait plaire à l'Italie dévote et galante du XVIIe siècle.

C'est à ce dernier type qu'appartient la charmante *Suzanne*, que le

peintre nous montre aux prises avec les deux lubriques vieillards. La jeune femme est dans la fleur d'une jeunesse épanouie ; son corps gracieux se voile pudiquement, assez pour soustraire ses trésors au regard de ses agresseurs, pas assez pour nous interdire d'admirer la pureté de ses lignes et le velouté de sa chair. C'est une robuste Italienne dont la vigueur n'exclut pas le charme et il y a dans l'ensemble une sûreté de dessin qui rappelle la femme assise du *Concert champêtre* de Giorgione. La tête s'enlève, très fine et délicate, sur cette charpente solide : elle est d'une rare beauté, comme toutes celles du Guide, et l'on peut y apprécier la vérité de l'affirmation du peintre qui se vantait d'avoir cent manières différentes de faire exprimer l'effroi à un visage humain. Sur la figure de Suzanne, surprise à la sortie du bain, se lit d'une façon éloquente la terreur de voir ses charmes découverts, la crainte des entreprises possibles et la pudeur offensée par ces regards avides ; il y a aussi de la colère, dans les yeux, mais une colère qui n'ose s'exprimer dans la crainte de pires aventures. L'attitude des deux vieillards n'est pas moins superbement rendue : l'un et l'autre, on le devine, sont agités du même désir, mais tandis que l'un, celui du second plan, semble supplier la jeune fille et vouloir la convaincre, l'autre, avec son doigt levé comme une menace pour recommander le silence, paraît plus entreprenant que son complice, et sa main droite cherche à arracher le voile dont la baigneuse protège sa nudité.

Ce tableau, dans la simplicité de sa mise en scène d'où sont bannis tous les accessoires inutiles, est d'une grande beauté qui justifie bien la réputation qu'a su conserver le Guide à travers les siècles.

Le Guide, qui fut tout d'abord l'élève de Calvart, ne tarda pas à se rallier aux Carrache, dès que ceux-ci ouvrirent leur fameuse Académie de Bologne. Il s'y rencontra avec quelques autres artistes bien doués et qui ne tardèrent pas à devenir célèbres à leur tour, notamment Zampieri, plus connu sous le nom de Dominiquin, le Guerchin Tiarini et l'Albane. Fort heureusement pour ces peintres, chacun d'eux

l'Albane peut-être excepté, put se soustraire au danger de l'enseignement des Carrache. Nous avons dit dans de précédentes notices en quoi consistait cet enseignement, fondé sur l'imitation des maîtres.

Guido Reni, de toute cette pléiade, est celui qui sut garder la plus vigoureuse personnalité, et s'il s'inspira des grands exemples laissés par les Titans de la peinture, il eut assez de génie pour rester lui-même et pour laisser à son tour un grand nom de peintre. Certains critiques mettent le Dominiquin au-dessus du Guide, à l'encontre de l'opinion publique d'alors qui réservait toutes ses louanges au Guide, dont le talent plus facile et le pinceau plus chatoyant plaisaient davantage. Nous n'avons pas la prétention de trancher le débat. Certes le Dominiquin nous semblerait par bien des côtés supérieur à son rival, mais notons en passant qu'il était le premier à le louer de bonne foi et qu'il se proclamait son admirateur : « Je vieus de voir les peintures du Guide à San Domenico et à San Michele in Boschi, écrivait le Dominiquin à Francesco Poli pendant un de ses séjours à Bologne, on les croirait de la main d'un ange. Oh ! quel reflet du paradis ! quelle expression de tendresse ! Oh ! voilà un peintre ! »

Ne soyons pas plus sévère que son propre rival et souvenons-nous que si le Guide, par trop de facilité, s'est souvent laissé glisser dans le banal, il a laissé des œuvres de premier ordre qu'on ne saurait ignorer de parti pris.

Suzanne et les Vieillards a été donné aux « Offices » par M. Arthur de Noe Walker ; il a été placé dans le corridor Lorenzo Monaco.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 1.48. — *Figures à mi-corps, grandeur nature.*

NICOLAS POUSSIN

VÉNUS ET ADONIS

SALLE XX. — ÉCOLE FRANÇAISE



Vénus et Adonis

LORSQU'ON veut citer un artiste alliant le mieux la noblesse de l'art à la noblesse de la vie, le nom de Nicolas Poussin vient irrésistiblement aux lèvres. Ce peintre austère est l'une des plus belles figures de tous les temps : sa vie pourrait servir de modèle à tous ceux qui professent un culte véritable pour la peinture, et de reproche à ceux qui ne lui demandent qu'un prétexte à richesses et à succès ; son œuvre n'est pas moins belle que sa vie, ni moins digne d'être admirée : une inspiration contenue mais pénétrante la traverse, elle émeut par sa sincérité, elle subjugue par sa puissance ; tout ce que les autres obtiennent accidentellement par le génie, un effort laborieux et fervent le donne sans cesse à Poussin, et c'est la réhabilitation du travail sur l'inspiration. Il a peint des paysages d'une majesté sans égale et reconstitué une antiquité qui n'est peut-être pas l'antiquité réelle mais qui est peut-être plus belle encore par la pureté des formes et l'harmonie des lignes.

Certes, on ne peut pas affirmer que Nicolas Poussin ait rien inventé, mais il a tout ennobli ; le paysage étant éternel et le peintre vivant à Rome, il avait sous les yeux une campagne incomparable que d'autres avant lui, les Carrache et le Dominiquin par exemple, avaient su voir et exprimer ; lui-même ne faisait pas difficulté d'avouer « qu'il travaillait à l'italienne » et, sans attenter au génie de Poussin, on peut dire que sa manière a quelque analogie avec celle des maîtres de Bologne. Mais il est facile de démêler sous cette identité matérielle bien des dissem-

blances intimes. Les paysages italiens n'expriment que la majesté et la nature n'y apparaît guère que comme élément décoratif ; l'œil contemple ces lignes si solennelles, si exactement balancées ; l'esprit ne pressent rien au delà de cette pompe un peu aride, de cette beauté muette pour ainsi dire. Dans les tableaux de Nicolas Poussin, le pinceau a la même fierté, mais il laisse la vie se mouvoir là où les Italiens l'immobilisent ou la suppriment. Ici, tout est apaisé ; rien du moins n'est en surplus. La lumière, l'air circulent sans agitation, mais non sans force, et si la disposition des sites ou le choix des personnages qui y figurent impliquent avant tout des idées d'ordre et de calcul, un vif sentiment de la réalité se faisant jour à travers ces combinaisons savantes vient donner à l'ensemble un sens et un charme profonds. C'est ce mélange de science et de simplicité, ce sont ces aspirations également sincères vers l'idéal et le vrai pur qui assurent à l'œuvre de Poussin cette supériorité éminente, et l'admiration qu'elle inspire est vraiment féconde parce qu'elle nous fait remonter invinciblement jusqu'au principe invisible du beau.

Les œuvres de Poussin ont surtout une âme et nous l'éprouvons par cette émotion recueillie et presque respectueuse qui nous saisit en face de ses paysages. Le style en est toujours noble, mais d'une noblesse accessible et touchante qui nous le fait aimer. Ses horizons, d'une sécurité si douce, nous font rêver ; ses personnages, d'une beauté si pure, nous font réfléchir parce qu'eux-mêmes portent en eux autre chose qu'une enveloppe parfaite et qu'ils contribuent, par leurs attitudes et leurs actes, à l'harmonieuse majesté de l'ensemble.

Si nous avons à ce point insisté sur ce caractère de noblesse de l'œuvre de Poussin, c'est que nous ne le retrouvons pas à un degré aussi éminent dans ce tableau de *Vénus et Adonis*, représenté ici, et d'ailleurs très beau. Le catalogue des "Offices" l'attribue au maître français, l'absence de style nous fait douter qu'il en soit vraiment l'auteur. Comme apparence générale, comme couleur, comme technique

même, on y retrouve certainement les caractéristiques de la manière de Poussin, mais celui-ci n'a jamais, à notre avis, peint un paysage aussi fermé, aussi lourd, aussi dénué d'atmosphère. Il n'avait pas non plus coutume de suspendre des amours en plein ciel ou, quand il le faisait, comme dans l'*Inspiration du poète*, ces personnages ailés avaient une grâce antique dont on ne trouve ici aucune trace. Il nous semble aussi que Poussin aurait donné plus de noblesse dans les lignes, plus de naturel dans l'attitude au groupe de Vénus et d'Adonis, assis à la droite du tableau. Ni l'un ni l'autre n'a rien de cette olympienne beauté que le maître savait donner à ses héros, et l'on a l'impression de contempler deux amoureux vulgaires, bergers de la Campanie surpris par le peintre dans un coin obscur de la campagne romaine.

A ces réserves près, le tableau se recommande par une très belle entente de la composition, par un sens réel du pittoresque, par une habileté certaine du pinceau. S'il ne nous paraît pas d'une qualité assez haute pour être de Poussin, il est suffisamment remarquable pour mériter de figurer aux " Offices " et d'y figurer avec honneur.

Vénus et Adonis a été placé par l'administration du Musée dans la salle XX, dite salle de l'École française.

Hauteur : 0.96. — Largeur : 1,28. — ***Figures petite nature.***

GIORGIONE

UN CHEVALIER DE MALTE

SALLE XXXIV. — ÉCOLE VÉNITIENNE



Un chevalier de Malte

LE chevalier de Malte représenté ici est, sans contredit, un Vénitien, et un Vénitien de marque, car le célèbre ordre religieux et militaire n'accueillait dans son sein que des gentilshommes. Le modèle a de la race, cette race affinée et un peu langoureuse de l'aristocratie italienne sous laquelle se cache une vie ardente et une réserve de passions qu'il ne faut pas beaucoup remuer pour la faire remonter à la surface. A contempler le visage de cet homme pieux, qui égrène dévotement son rosaire, on devine que la placidité des traits est seulement apparente, uniquement obtenue par la longue pratique des vertus chrétiennes. Mais il n'y a pas à s'y tromper : le soldat se démasque malgré tout dans la fierté de l'attitude, dans le port de la tête, dans la ferme assurance du regard. Telle que l'a peinte Giorgione, la figure est douce et noble dans l'encadrement brun des cheveux et de la barbe, mais qu'une résistance vienne heurter cette volonté ou qu'une action de guerre soit offerte à ce champion du Christ et vous verriez tous ces traits se durcir, s'enflammer, et l'œil se charger d'éclairs.

C'est précisément le mérite de Giorgione d'avoir fait dire à ses portraits plus que la vérité présente et d'y avoir inscrit à la fois ce qu'il est possible d'y voir et ce qu'il est possible d'y deviner. Ce peintre, qui fut avant tout un amoureux de pittoresque, se sentait une autre âme en présence de la vie humaine à exprimer; il devenait un psychologue d'une rare profondeur et ses portraits nous laissent cette

sorte d'inquiétude vague qui se dégage de l'inconnu. Il y a toujours du mystère dans un regard d'Italien; ce mystère devient encore plus troublant en passant par le pinceau de Giorgione.

« Pour bien connaître Giorgione, écrit Paul Mantz, il suffit d'avoir vu l'un de ses portraits, effigies à la fois si fantasques et si vraies, où il a représenté les personnages de son temps, avec le vif accent de leur physionomie et de leur caractère individuel. Giorgione aime à affubler ses modèles des accoutrements les plus fastueux et quelquefois les plus bizarres. Il leur prête volontiers des cuirasses reluisantes ou de riches fourrures, et projette sur leur front l'ombre d'un chapeau aux bords élargis ou d'un flottant panache. Lui-même il se peignit sous les traits du David biblique, revêtu d'une armure et tenant à la main la tête tranchée de Goliath. Il vit tour à tour poser devant lui Gonzalve de Cordoue, le doge Leonardo Loredano, Catherine Cornaro, reine de Chypre, et bien d'autres dont l'histoire a oublié les noms. A tous, il a donné un éclat dans le regard, une apparence austère et grave, un caractère enfin qui, de si loin qu'on aperçoive ces portraits, y font aussitôt reconnaître la puissance d'une main magistrale. Il a surtout animé ses carnations d'une chaleur de coloris qui n'appartient qu'à lui et que les Italiens, inventant pour une chose nouvelle un nouveau nom, ont si bien appelée *il fuoco Giorgionesco.* »

Giorgione occuperait peut-être aujourd'hui, dans l'histoire de l'art, une place aussi glorieuse que celle du Titien si la mort, une mort mystérieuse et prématurée, n'était venue le faucher en pleine floraison de son génie. Il fut élève, comme Titien, de Jean Bellini, mais tout fait supposer qu'il ne resta pas longtemps dans son atelier, car son esprit, de bonne heure affranchi, montra dès les premiers pas une précocité singulière et un indomptable besoin de liberté.

La manière calme et précise de Bellini convenait mal à sa fougue juvénile. Au surplus, le maître était fermement cantonné dans la peinture religieuse et se refusait à accueillir les mythologies et les

nudités ressuscitées par l'éveil de la forme antique. Giorgione était, au contraire, un fanatique de ces nouveautés si tentantes pour son audacieux pinceau. On raconte que Bellini ne peignit jamais une femme qu'elle ne fût complètement vêtue; Giorgione n'eut pas ces terreurs; la nudité ne l'effraya point et, peu satisfait du type traditionnel que ses devanciers avaient si longtemps reproduit, il alla se retremper à la source toujours nouvelle et toujours jaillissante, la nature. Sans doute il s'est parfois inspiré de modèles dont la forme n'était pas constamment parfaite, mais le spectacle de la vie suffisait à Giorgione et il a cherché avant tout la réalité extérieure, la couleur et sa magie, l'élément pittoresque et ses splendides enchantements. Dans le portrait, il posséda une chose que Bellini n'a pas connue et qui manqua même à Titien débutant, je veux dire la morbidesse attendrie et vivante, le frémissement de l'épiderme, la grâce fondante du contour qui se baigne dans la lumière et des courbes qui se modèlent doucement et presque sans ombre. Voilà en quoi Giorgione est un artiste éminent. Joignez à ces mérites, si nouveaux alors pour Venise, la vigueur harmonieuse d'une coloration puissante et les molles transparences d'une atmosphère qui enveloppe les corps d'un tel charme qu'elle fait presque oublier la réalité parfois un peu banale des modèles qui ont posé devant le maître.

Le magnifique portrait du *Chevalier de Malte* fut apporté du garde-meuble grand-ducal aux "Offices" en 1798 : il figure dans la salle XXXIV, dite deuxième salle vénitienne.

Hauteur : 0.79. — **Largeur** : 0.64. — *Figure grandeur nature.*

RUBENS

PORTRAIT DE L'ARTISTE

SALLE DES PORTRAITS. — ÉCOLE FLAMANDE



Portrait de l'Artiste

RUBENS, quand il peignit ce magnifique portrait, était dans la force de l'âge et au comble de la réputation. Il exultait de la joie de vivre, de se sentir puissant et admiré. Tout son être, dans ce portrait, trahit cette joie, naturellement inscrite sur sa joviale face flamande ; mais il n'y a pas, sur ce visage, que du contentement et de la satisfaction de soi. La figure pétille d'intelligence, l'œil est vif, bien ouvert, plein de feu ; le front vaste s'abrite sous un ample chapeau qui donne à la physionomie une allure cavalière et désinvolte.

Rubens avait donc bonne mine ; il le savait et n'en était pas médiocrement fier : petite faiblesse bien excusable dans un homme si remarquable par tant de côtés. Sur la foi de cette élégance, certains biographes et critiques ont voulu chercher dans la vie de l'homme le secret de l'œuvre du peintre, et, pour plus de commodité, se sont efforcés de lui trouver une noble ascendance. Les uns le font descendre d'une illustre famille de Styrie : Barthélemy Rubens, son aïeul, aurait accompagné Charles-Quint à la diète de Worms et brillé parmi les plus beaux cavaliers de la cour de l'empereur à Bruxelles. La manière somptueuse que le peintre a déployée dans ses ouvrages serait un souvenir d'origine que devait relever encore la fréquentation des cours.

D'autres écrivains nous assurent que Rubens appartenait à cette race semi-bourgeoise, semi-plébéienne, race intelligente, sensuelle, âpre au travail et au lucre, ambitieuse d'honneurs et dont le génie abondant et vivace manqua toujours d'élégance et d'idéal. Voilà, disent ces der-

niers, comment l'activité de Rubens lui procura tant de richesses et put suffire à la rapide exécution de ses toiles dont le nombre est tellement prodigieux et les dimensions si vastes, que l'on pourrait décorer, pour ainsi dire, en les y réunissant, la plus grande rue d'une grande ville; pourquoi, enfin, le peintre affectionnait tant ces formes sanguines, exubérantes, ces musculatures herculéennes ; amour exagéré de l'action qui, étouffant la pensée de l'artiste sous le poids de la matière, donnait aux saints les formes des athlètes, aux femmes et aux vierges l'énorme, la rouge beauté de ces *viragos* du peuple nourries de la vapeur du sang dans l'atmosphère des boucheries.

A l'élégance près, le portrait de Rubens tracé par ces derniers paraît être le plus conforme à la réalité. Le grand peintre eut de la finesse, de la vigueur, une exubérance qui confinait parfois à la frénésie, une verve formidable, une fécondité prodigieuse, un génie toujours renouvelé, mais aucun idéal. Son œuvre est le triomphe de la matière, matière qu'il embellit des plus splendides couleurs, matière vibrante, vivante, débordante de santé et de force, mais si riche précisément dans ses formes que l'on chercherait en vain à écouter les palpitations de l'âme sous l'amas des chairs blondes et grasses.

Quant à l'origine du peintre lui-même, elle est aujourd'hui nettement fixée : Rubens était né à Cologne, accidentellement il est vrai, pendant un séjour qu'avaient dû y faire ses parents, pour fuir la persécution du duc d'Albe, gouverneur des Pays-Bas.

Quand ses premières œuvres l'eurent fait connaître, il gagna la faveur de la Cour de Bruxelles. Les princes ne tardèrent pas à apprécier son esprit subtil et à deviner l'homme pratique sous les dehors artistes du peintre. Chargé par la confiance de ses protecteurs de négociations délicates, Rubens fut souvent redevable à ses pinceaux du succès de ses ambassades et la fréquentation des cours doubla l'éclat de son style naturellement somptueux. Comme diplomate, il s'entremit très heureusement pour amener la paix entre les différentes puissances

européennes, ravagées et épuisées par les horreurs de la guerre de Trente ans, et il eut la gloire de contribuer à rendre la richesse et le repos à la Belgique désolée.

Plus tard, il vint en France, non pas en ambassadeur, mais appelé par Marie de Médicis pour y peindre la série fameuse des allégories destinées au Luxembourg. La reine se plaisait en sa compagnie, le recevait dans son cercle et les dames de la cour ne tarissaient pas d'éloges sur sa bonne mine et son esprit. Il n'eut pas moins de succès auprès du roi d'Angleterre qui l'employa à diverses ambassades, notamment à la cour d'Espagne. Là encore, ses manières et son talent lui gagnèrent tous les suffrages ; il conquit les bonnes grâces de Philippe IV et, comme peintre, l'amitié de Vélazquez.

Mais, au milieu des plus épineuses négociations, il demeurait peintre, trouvant toujours le temps, entre deux visites diplomatiques, de brosser quelque toile éblouissante ou quelque magistral portrait. Celui que nous donnons ici n'est pas un des moins beaux. C'est lui qui répondait un jour à un fâcheux qui s'étonnait de voir peindre un ambassadeur :

« Je ne m'amuse pas à peindre, monsieur, je m'amuse parfois à être ambassadeur. »

Le *Portrait de Rubens* figure aux " Offices dans la salle des portraits des peintres peints par eux-mêmes.

Hauteur : 0.97. — Largeur : 0.55. — *Figure grandeur nature*

PETER NEEFS

INTÉRIEUR D'ÉGLISE

SALLE XX. — ÉCOLE FLAMANDE



Intérieur d'Église

« NULLE part, écrit Charles Blanc, les pompes du catholicisme ne s'étalent avec plus de magnificence que dans les églises de Flandre, et il n'est pas surprenant que des artistes aient choisi pour sujet constant de leurs peintures les scènes variées qui chaque jour s'y passent, éclairées d'une poétique lumière. Tout y a sa couleur, son accent, sa poésie : au fond des chapelles flamboient des tableaux d'une coloration splendide ; de pieux tryptiques s'élèvent sur les autels privilégiés ; d'admirables vitraux décomposent les rayons du soleil et les font passer par toutes les couleurs du prisme ; enfin, quand le tabernacle étincelle de flambeaux et que des nuages d'encens couvrent le sanctuaire, des prêtres, revêtus de dalmatiques d'or, président au concert que font entendre les voix angéliques des enfants de chœur et des épouses de Dieu ».

Et cependant les historiens de l'art flamand n'accordent que peu d'importance à l'œuvre et à la vie de ces maîtres patients autant qu'habiles qui, séduits par la magie de la lumière sous les voûtes gothiques, consacrèrent leur existence à peindre des intérieurs d'églises et des perspectives. Aucun biographe ne s'est occupé d'eux, nulle anecdote les concernant n'est arrivée jusqu'à nous : leur nom, quand par hasard on le note, est jeté négligemment et c'est à peine si nous connaissons les événements principaux de la vie des deux Steenwyck, de Peter Neefs et de son fils, de Van Nickelen et d'Emmanuel de Witt. Houbraken, notamment, parlant de Peter Neefs, signale tout

juste, du bout de la plume, que cet artiste peignait des intérieurs d'églises. « Genre de peinture, ajoute-t-il, que j'aime mieux voir faire aux autres que de la faire moi-même. »

Peter Neefs avait été l'élève de Henri Van Steenwyck qui exerçait à Anvers, en peignant des intérieurs de cathédrale d'une main précise et ferme, qui rendait admirablement les formes géométriques des hautes nefs, mais qui savait mal exprimer la douce et calme poésie de ces grandioses sanctuaires traversés d'une si belle lumière. Le jeune artiste demeura avec ce maître assez longtemps pour s'assimiler la perfection de sa technique, pas assez pour s'être laissé gagner par sa sécheresse. Peter Neefs, lui, est tout âme ; il aime les églises et leur poésie, il les aime baignées par la pénétrante clarté des verrières, il les aime au crépuscule quand les ombres descendent de la voûte et rampent le long des piliers pour emplir l'édifice ; il les aime à la triomphante splendeur des illuminations et au tremblant vacillement de la veilleuse devant le tabernacle.

Il avait à sa portée un magnifique modèle, la cathédrale d'Anvers. Aussi ne voyagea-t-il jamais. Pourquoi aurait-il entrepris des courses lointaines ? Sa vie s'écoula sans bruit, à l'ombre de la nef de sa ville, à laquelle il faisait de quotidiens pèlerinages et qui devint le modèle le plus familier de ses petits chefs-d'œuvre.

Peter Neefs fut le familier et l'ami des plus grands peintres de sa ville natale, Téniers, Franck, Van de Thulden, Breughel de Velours et Rubens. Tous ces artistes se firent un honneur de dessiner les personnages qui peuplent les églises de Peter Neefs, ce qui démontre en quelle estime ils le tenaient. Car s'il peignait admirablement les cathédrales de la Flandre, il ne peignait que cela, et il ne savait pas même, dans la mesure de son talent, dessiner les figures qui devaient animer ses églises vides.

Dans la première période de sa vie, il se ressentit de l'enseignement de Steenwyck : il peignit assez longtemps d'un pinceau un peu

sec et dans des gammes un peu sombres; l'étude assidue de la nature lui donna une touche plus moelleuse; il sentit que l'interposition de l'air adoucit les contours tout en leur laissant une précision suffisante; il vit que la nature n'est jamais noire, que l'ombre, même la plus épaisse, à d'imperceptibles demi-teintes; il commença dès lors à faire des tableaux plus blonds, plus transparents et plus clairs. C'est sa seconde manière, celle à laquelle appartient le magnifique *Intérieur d'Église* que nous reproduisons ici.

Mais que les peintures de Peter Neefs soient du premier temps de la vie ou de la fin, qu'elles soient d'une teinte lumineuse ou assombrie, elles se recommandent toujours par une rare puissance d'illusion. Il semble que Peter Neefs ait par avance deviné la photographie. Impossible d'avoir l'œil plus juste, impossible aussi d'avoir la main plus sûre, ses tableaux sont d'une fidélité merveilleuse et il est vraiment surprenant que, par sa seule intuition, un artiste soit arrivé au pressentiment des plus intimes secrets de la nature.

Peter Neefs était trop intelligent des vraies conditions de l'art, pour ne voir dans une église que des piliers et des murs. Là où un autre, peut-être, eût été froid, il fut toujours un peintre intéressant sans cesser d'être un géomètre irréprochable. Il n'est pas un de ses tableaux qui n'amuse les yeux, souvent même l'esprit, et beaucoup provoquent une sorte d'émotion recueillie que seuls les vrais artistes savent inspirer.

Les " Offices " possèdent de nombreux *Intérieurs d'Église* de Peter Neefs : celui-ci y figure dans la salle XX, dite première salle flamande.

Hauteur : 0.30. — Largeur : 0.44. — *Figures : 0.11.*

GIOTTO

JÉSUS AU MONT DES OLIVIERS

PREMIER CORRIDOR. — ÉCOLE PRIMITIVE ITALIENNE



Jésus au Mont des Oliviers

SI nous avons reculé jusqu'à la dernière page la grande figure de Giotto, qui aurait dû logiquement briller à la première de cet ouvrage, ce n'est pas dans un sentiment de défaveur, mais au contraire avec la pensée de restituer à ce merveilleux artiste la gloire qui lui revient dans cette magnifique floraison de l'école florentine. Et c'est parce que de son effort sont nés tous les progrès réalisés par cette école jusqu'à l'entier épanouissement, jusqu'à Vinci, que nous l'avons placé à l'extrême limite du volume, comme un foyer central dont nous n'aurions jusque-là connu que les rayons.

Giotto ! Le petit pâtre de la campagne florentine surpris par Cimabué pendant qu'il dessinait ses bêtes sur le tronc des arbres, ne pouvait du premier coup arriver à l'absolue perfection, mais quelle admirable révolution il a accomplie dans la peinture, précisément à cause de cette humble origine. Né à Florence, grandi dans les ateliers des artistes d'alors, il serait devenu sans doute, comme Cimabué lui-même, un maître naïf et charmant, dessinant de minces madones byzantines, gainées étroitement dans de longues robes immobiles. Eclos en pleine nature, il l'a regardée, il l'a comprise et, l'ayant comprise, il a voulu l'exprimer.

Le premier, il a introduit dans l'art le mouvement, l'expression et la vie ; à la raideur byzantine il a substitué des grâces et des élégances inconnues. Que l'on compare aux productions du moyen âge ce *Christ au Mont des Oliviers*, pourtant si gauche encore et si naïf par tant

de côtés. Quel chemin parcouru, quel abîme franchi ! Dans ce décor maladroit et dépourvu de perspective, les personnages ne sont plus des mannequins sans âme, mais des êtres vivants et souples. Le Christ s'agenouille et tend les mains vers le ciel : ce mouvement, qui paraît tout simple, n'en est pas moins prodigieux pour l'époque. Aucun autre peintre de ce temps n'aurait été capable de plier ainsi les membres des apôtres endormis et de les disposer dans ces attitudes naturelles. Et quelle vérité d'observation, déjà, dans la figure implorante du Christ apercevant le calice d'amertume ! Ne nous lassons pas de le dire, l'art italien, l'art tout entier de la peinture est né du sens profond de la nature que possédait Giotto.

Dès que parurent ses premières œuvres, fresques peintes pour la chapelle de l'Arena à Padoue, Giotto conquit tous les suffrages. Du jour au lendemain il fut célèbre : tous les princes de la haute Italie se le disputèrent et pour tous il travailla, laissant dans chaque ville où il passa des fresques admirables d'inspiration et d'exécution. Il peignit à Rome pour Boniface VIII, et à Naples pour le roi Robert d'Anjou. Dante fut son ami et célébra son génie dans sa *Divine Comédie*, en strophes éloquentes.

Le Christ au Mont des Oliviers figure aux "Offices" dans le premier corridor, à l'entrée de cette galerie dont il est sans contredit le premier inspirateur.

Hauteur : 1.10. — Largeur : 0.65. — *Figure grandeur demi-nature.*

TABLE DES MATIÈRES

O.-II-24.

INDEX ALPHABÉTIQUE


a39003 000491778b